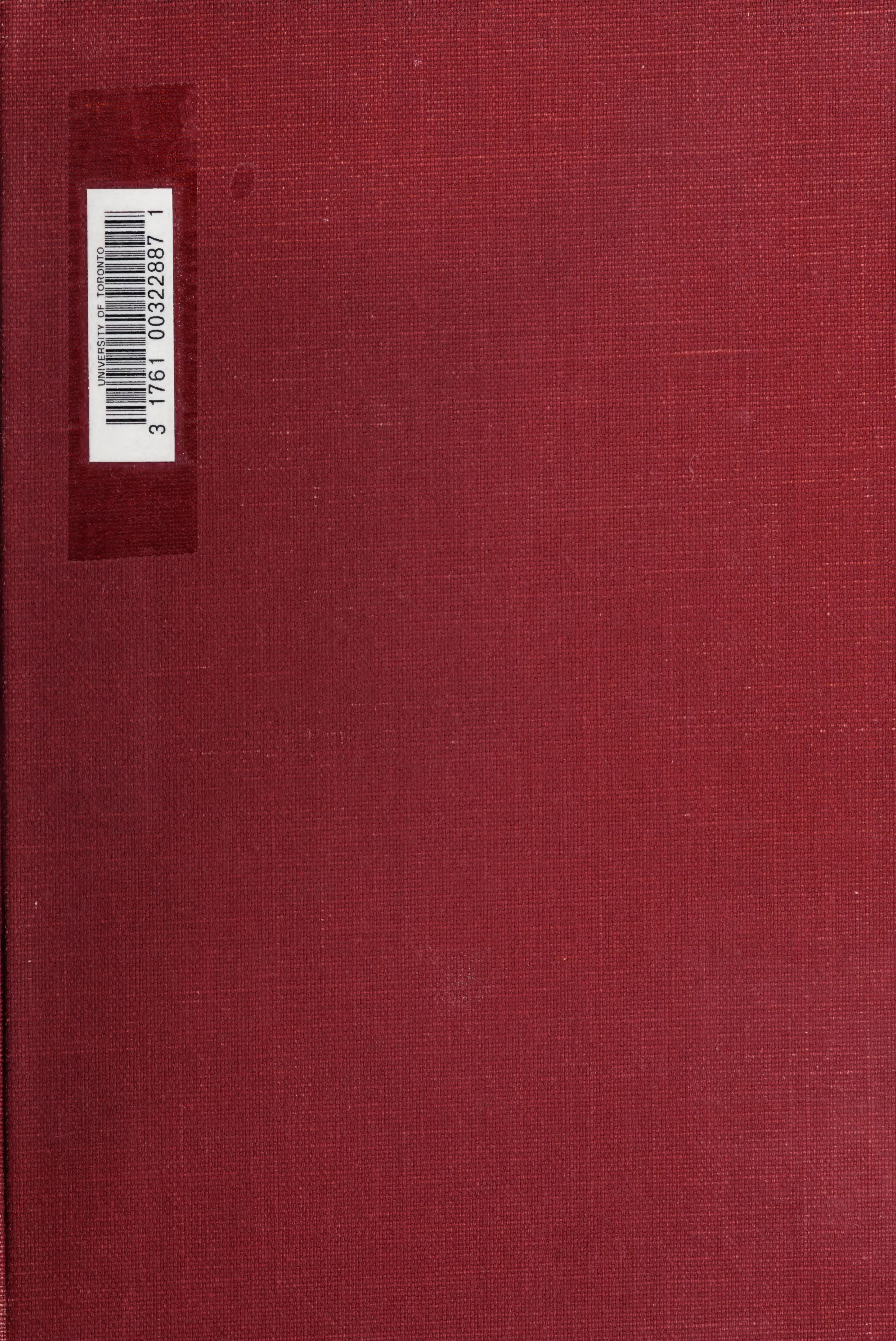
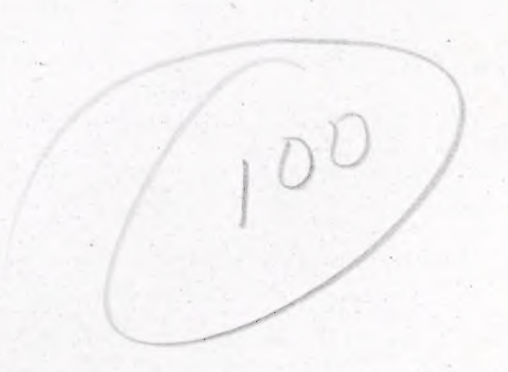

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00322887 1

В. ЖИРМУНСКИЙ.



ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ
И
НАСЛЕДИЕ ПУШКИНА.

ПЕТЕРБУРГ
Издательство „ЭЛЬЗЕВИР"
1922.


LIBRARY
JAN 16 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

Zhirmunskii, Viktor Maksimovich

В. ЖИРМУНСКИЙ.

VALERII BRIUSOV

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ
И
НАСЛЕДИЕ ПУШКИНА.

Опыт сравнительно-стилистического исследования.

ПЕТЕРБУРГ.
Издательство „ЭЛЬЗЕВИР".
1922.

ДОРОГОМУ ДРУГУ

Константину Васильевичу

МОЧУЛЬСКОМУ

НА ПАМЯТЬ О НАШИХ ПЕРВЫХ РАБОТАХ
В ОБЛАСТИ ПОЭТИКИ.

Введение.

За последнее время в литературной критике и в науке о литературе все более настойчиво выдвигается изучение вопросов исторической и теоретической поэтики—проблемы „стиля“ в широком смысле слова. Изучение поэтического произведения с этой точки зрения ставит историю литературы в один ряд с другими науками об искусстве, от которых она отличается особыми свойствами подлежащего ей художественного материала и приемов его обработки. Материалом поэзии является слово. Мы понимаем историю поэзии, как историю словесного искусства.

Первой задачей исследователя вопросов поэтики является установление в изучаемом произведении тех или иных поэтических „приемов“, с помощью которых словесный материал возводится в достоинство эстетического факта. Прав тот ученый или критик, который обогащает наше знание поэтического произведения, констатируя в его составе подлинно существующие художественные факты — „приемы“ поэта. Но описание отдельных приемов, даже—наиболее употребительных у данного поэта, — только начало художественного исследования. Приемы в произведении искусства—не самоценные и обособленные природные факты. Как факты эстетические, они обладают известной направленностью или внутренней телеологией, осуществляют какое то задание, которое одновременно раскрывается в целой системе художественных приемов. Задача исследователя поэтики—представить живое, индивидуальное единство художественного произведения, как систему взаимодействующих и взаимно-

обусловленных, а не случайно сосуществующих приемов, связанную единством художественного задания — так, что присутствие одного приема с необходимостью требует присутствия других, аналогичных, и все они вместе выражают в отдельных сторонах произведения то-же единство поэтического стиля. Понятие стиля, как единства или системы художественных приемов, внутренне связанных и взаимно обусловленных, получило широкое распространение в истории изобразительных искусств (романский, готический стиль и т. п.). В том же смысле мы можем говорить и в истории поэзии об индивидуальном стиле Пушкина или Брюсова, об исторической традиции стиля классического или романтического. Мы мыслим при этом, что выбор поэтических тем и их обработка, словарь и словоупотребление, поэтический синтаксис, ритмика и словесная инструментовка и т. п. подчиняются у данного поэта или в данную эпоху некоторому общему формирующему принципу или художественному закону, существование которого обусловливает собой телеологическую связь между отдельными приемами. Это формирующее начало („энтелехию“) мы можем назвать „душой“ поэтического произведения или „душой“ поэта, усматривать в нем то основное „чувство жизни“, ту своеобразную „интуицию бытия“, которая открывается поэту или целой эпохе и составляет как бы поэтическое знание, принесенное ими в мир. Оно тождественно для нас с основным художественным впечатлением, которое мы получаем от произведения искусства. Подвергая это впечатление научной обработке, мы получаем систему формально-эстетических понятий („приемов“), установление которой и является целью историко-поэтического исследования.

Задача настоящей работы — описание стиля Валерия Брюсова, с одной стороны — в связи с поэтикой русских символистов и романтиков, с другой стороны — на фоне враждебной романтизму классической традиции Пушкина. Мы исходим из подробного разбора эротических баллад из

сборника „Риму и Миру“, в которых основная тенденция стиля Брюсова выражается особенно отчетливо. Конечно, распространение на все творчество поэта тех фактов, которые получены путем анализа этих девяти стихотворений, принадлежащих одному поэтическому жанру и одному периоду творчества, требует некоторой осторожности: как автор произведений чистой лирики, стихов о современности или эпических поэм, Брюсов ставит себе другие задания, отражающиеся и на особенностях стиля. Тем не менее, ограничив себя сознательно в выборе материала для исследования, мы полагаем, что собранные нами факты обладают достаточной типичностью и подтверждаются на всем протяжении творчества Брюсова, давая, таким образом, основание для характеристики его поэтического искусства в целом. Более того, именно „Баллады“ Брюсова могут быть сделаны исходной точкой для более широкого исследования, определяющего место поэта в литературной традиции. Не раз высказывалось мнение, что Брюсов является хранителем поэтического наследия Пушкина, единственным поэтом классиком в современную эпоху, развивающуюся под знаком нового романтизма. Брюсов сам охотно выступал в этой роли, не только как знаток и ценитель Пушкина, но как его продолжатель и верный ученик. „Баллады“, на первый взгляд, как будто подтверждают это установившееся мнение: нельзя не признать, что автор „Баллад“ вдохновлялся эротической поэзией Пушкина, особенно стихотворным отрывком „Египетских Ночей“. Однако, внешнее сходство темы, при более пристальном изучении, делает лишь очевиднее коренную противоположность между поэтическим искусством Брюсова и Пушкина. Брюсов пользовался материалом Пушкинских тем, его образов и слов, но подчинял этот материал совершенно иному художественному закону, глубоко чуждому поэзии Пушкина. Не так давно Брюсов сделал попытку закончить „Египетские Ночи“; его новая поэма представляет любопытный факт своеобразного истолкования од-

ним поэтом органически ему непонятного замысла другого поэта. Брюсов старается освоить Пушкинский отрывок с помощью привычных ему эстетических категорий, превратить поэму Пушкина в новую эротическую балладу Брюсова.

Для того, чтобы последовательно обнаружить особенности Брюсовского стиля и его отношение к пушкинской традиции, мы разберем сначала формальное строение баллад; после этого мы рассмотрим новые „Египетские Ночи" и откроем в них следы глубокой переработки пушкинского замысла в духе брюсовской поэтики. Сравнение должно показать нам противоположность этих двух стилей, чрезвычайно существенную для исторического рассмотрения. Как все русские символисты, Брюсов является поэтом-романтиком, завершителем той поэтической традиции романтизма, которая вытеснила в русской поэзии XIX века традицию Пушкина и его предшественников, Державина и Ломоносова. Можно думать, что материал, собранный на этом конкретном случае столкновения, классической темы, заимствованной у Пушкина, и романтической обработки, принадлежащей современному поэту, подвинет несколько теоретическое изучение поэтики Пушкина и его поэтической традиции. В этом смысле у нас до сих пор еще сделано очень мало.

Ни судить, ни осуждать Брюсова мы не желаем. Сравнение его поэтики с поэтикой Пушкина послужит лишь к выяснению характерных особенностей той и другой. Историк литературы не оценивает, а описывает поэтическое своеобразие изучаемого произведения. Те же особенности поэтической формы могут быть использованы разными поэтами с различным успехом, с разной художественной действенностью и убедительностью. Наша задача—констатировать самые особенности.

Глава I.

Эротические баллады из сборника „Риму и Миру“.

I. Общий замысел и внутренние образы.

Вся книга „Риму и Миру“ („Urbi et Orbi“) разбита на несколько циклов по поэтическим жанрам: „Песни“, „Баллады“(¹), „Элегии“, „Сонеты и терцины“ и т. д. В этом случае Брюсов отступает от обычного деления на циклы по содержанию (ср. в сборнике „Венок“: „Вечеровые песни“, „На Сайме“, „Правда вечная кумирсв“ и т. д.). Таким образом, называя эту группу стихотворений „балладами“, он, очевидно, имеет в виду некоторую особенность формального строения, присущую всем рассматриваемым стихам. Поэзия XIX века заимствовала термин „баллада“ из английской народной поэзии; английские и немецкие романтики подражали традиціонным особенностям этого народного жанра; постепенно, однако, этот термин получил более общий смысл. Обычно он обозначает теперь краткое лиро-эпическое стихотворение, небольшое повествование, окрашенное лирически и нередко развертывающееся, как драматический монолог или диалог.

Лирическая окраска эпического повествования достигается у Брюсова прежде всего тем, что баллады его, в большинстве случаев, представляют лирический монолог. В уста героя поэт влагает лирически взволнованный рассказ о пережитом им событии: сам поэт как будто говорит словами героя, об'ектируя свое лирическое чувство в дра-

матическом образе героя баллады. „Раб“—это лирический рассказ раба об одной любовной ночи. „Пеплум“—лирическое повествование гетеры об одной из ее ночей. „Рабыни“—лирический рассказ рабыни о своей любви к царевне. „Адам“—лирическое обращение отца к дочери, заключающее эмоционально-окрашенное повествование о прошлом (грехопадение). „У моря“—рассказ девушки. Баллады „Помпеянка“, „Путник“ и „В сумраке“ в большей своей части заключают монолог или диалог. По этому признаку целый ряд стихотворений Брюсова может быть причислен к балладам (напр. стихотворения „Адам и Ева“, „Орфей и Евридика“, „Медея“, „Клеопатра“—вообще весь отдел „Правда вечная кумиров“ в сборниках „Венок“ и „Все напевы“). Вкладывать личное лирическое волнение в образы созданных им героев, выражающих свою сущность и мечту поэта в лирически-окрашенном повествовании, в форме монолога, обращенного к идеальному слушателю, таков излюбленный поэтический прием Брюсова. Мы можем, при случае, привлекать для об‘яснения баллад из сборника „Риму и Миру“ другие стихотворения, принадлежащие к „балладному“ жанру в понимании Брюсова и одинаковые с ними по общему замыслу.

Герои брюсовских баллад, словами которых поэт выражает свое лирическое волнение, имеют строго определенные художественные особенности и принадлежат к однородной сфере поэтических образов. В центре каждой баллады стоит „о н а“. Она—царица (Р) или царевна (Ри, Пт); гетера (П, Па) или дева (А); в одном случае—две героини: гетера и дева (С). Впрочем, брюсовская царица похожа на гетеру, и гетера царственна в любви; впоследствии он соединил оба определения героини в образе Клеопатры, „венценосной гетеры“:

Чу! это песня слышна
В честь венценосной гетеры...

(«Гребцы триремы»).

Какими словами определяет Брюсов явление своей героини? В балладе „Раб“ она—„прекрасная“ („и он скользнул к лицу прекрасной“), „прекраснейшая из всех цариц“, и еще раз—„прекрасная и безгрешная“ („такой прекрасной и безгрешной, что было тягостно очам“). Отметим еще ее „пламенный и черный взор“. В „Рабынях“ говорится:

Она была как свет прекрасна,
И как сияние светла...

Она — „ангел“; рядом с нею рабыни — „близ ангела две дщери тьмы“. Образ света возвращается в „Адаме“: „Ты светла, как мать, как Ева“. В „Путнике“ опять— образы света и та словесная формула, которая уже встречалась, как определение „царицы“ в балладе „Раб“:

Она—прекрасна и безгрешна,
Она—как юная заря...

Две героини стихотворения „В сумраке“ соединяют контрастные образы света и тьмы, уже намеченные в „Рабынях“:

Смуглый лик мой—вызов взглядам,
Как рассвет—бледна сестра...

Таким образом „ее“ явление определяется у Брюсова образами света (или тьмы), в их высшей, односторонней напряженности, словами, говорящими о безотносительной, недетализованной красоте, обобщенной и всегда одинаковой („прекрасная“ и „светлая“).

Образ героя—не менее односторонен и последователен. В балладе „Раб“ он—только юноша, но юноша властный, потому что она—„покорная“ („и юноша скользнул к постели, она, покорная, ждала“). „Пеплум“ опять говорит о юноше, подчеркивая эмблематическими аксессуарами его воинственную мужественность и красоту („статный юноша пройдет, щит о меч случайно брякнет“). „Рабыни“

настойчивее развивают ту же тему—его мужественности, силы и красоты:

Он был царевич и мужчина,
Он был и силен и красив...

„Красивый юноша“ повторяет баллада „Путник“, юноша царственный в своей осанке („и путник, взор подняв неспешно, глядит, как царь, на дочь царя“). Красота и мужественность, а также качества, производные от мужественности—властность, царственность, сила, как наиболее общие признаки, сопутствуют явлению брюсовского „юноши“.

Не только в своеобразном и одностороннем выборе героев баллады, но и в самой обстановке ее проявляется основное лирическое настроение этих стихов. Обстановка любви определяется многочисленными экзотическими аксессуарами. Как признак власти, „царицу“ или „царевну“ окружают „рабы“ и „рабыни“, „прислужницы“, „эфиопы“ и „эфиопки“ (последнее слово особенно полюбилось поэту, как „экзотическое“):

И вдаль пошла—среди напева
За ней толпившихся рабынь...

вот признак царственного величия и недоступности в балладе „Раб“. Или в „Рабынях“:

Она—царевна, мы—рабыни.
Две эфиопки, целый день
Мы веер двигали павлиний,
Ей тихо навевая тень...

В „Путнике“ царевну сопровождают „эфиопские рабы“: они упоминаются два раза, в начале и в заключении действия („с ней эфиопские рабы“). Признак гневного величия царевны — „лежат невольники у ногъ“. Царственные услады, которые она предлагает своему возлюбленному: „рабыни умастят тебя“.

Среди эмблематических аксессуаров балладной эротики главную роль играет „ложе“ любви. В балладе „Раб“ „ложе“ упоминается три раза. В „Рабынях“—два раза „ложе“ и один раз „ложница“. Еще более внешний эмблематический характер имеют такие предметы экзотической обстановки, как „лампады“, „опахала“ и т. д. „Лампад светильни прошипели...“ (Р) „О, скорей гасите свечи!“ (П) „Мы веер двигали павлиний...“ „Опять качали опахало“... (Ри) Наконец, целое сплетение экзотических аксессуаров царственной любви и наслаждения мы имеем в балладе „Путник“: „беломраморные ступени“, ведущие из дворца в „тихий сад“; „аллеи сада“, „цветы“, „лепет пальм“ и „шум фонтанный“:

...Лепечут пальмы; шум фонтанный
Так радостен издалека,
И ветер, весь благоуханный,
Летит в пустыню с цветника...
...Я уведу тебя к фонтанам...
...Фонтаны бьют, лепечет рай...

Таким образом экзотическая обстановка соответствует действующим лицам—торжественная, пышная, яркая, без полутонов, без переходов.

II. Словесные темы.

Изображение действующих лиц и обстановки экзотической любви показывает нам особенный характер тех внутренних образов, в выборе которых поэт проявляет свою лирическую односторонность. Только то, что соответствует его поэтическому чувству, эмоционально-взволнованному, напряженному и яркому, может быть использовано в балладе, как образное выражение этого чувства. Но еще ближе мы пойдем к тематической характеристике эротических баллад, если мы исследуем состав тех слов и словесных образов, которыми распоряжается поэт для

выражения своего чувства. Брюсов не пользуется большим запасом слов: он постоянно возвращается к тем же излюбленным словам, подходящим к общему стилю его искусства. Не всегда это—то же любимое слово, но всегда—одинаковое художественное понятие, основная линия, тенденция—тот же внутренний поэтический образ, для которого подыскиваются соответствующие слова в ограниченном круге словесно-поэтических возможностей. Даже скудный материал девяти стихотворений дает возможность отметить любимые брюсовские слова и образы: расширение круга исследования, привлечение нового материала только подтверждает состав этого поэтического словаря, всегда одинаково характерного для Брюсова.

Особенное значение в поэзии Брюсова имеют образы страсти. Брюсов по преимуществу—поэт страсти. Он писал в „Весах“ (1904 г. № 8): „Страсть—это тот пышный цвет, ради которого существует, как зерно, наше тело, ради которого оно изнемогает в прахе, умирает, погибает, не жалея о своей смерти... Ценность страсти зависит не от нас, и мы ничего не можем изменить в ней. Наше время, освятившее страсть, впервые дало художникам возможность изображать ее, не стыдясь своей работы, с верой в свое дело... Целомудрие есть мудрость в страсти, сознание святости страсти. Грешит тот, кто к страстному чувству относится легкомысленно“. В книге „Венок“, в отделе „Правда вечная кумиров“, поэт воздвиг словесный памятник Антонию, как герою и мученику страсти:

Ты на закатном небосклоне
Былых, торжественных времен,
Как исполин стоишь, Антоний,
Как яркий, незабвенный сон.
Боролись за народ трибуны
И императоры—за власть,
Но ты, прекрасный, вечно юный,
Один алтарь поставил—страсть!..

Страсть, как вершина жизни, напряженная, яркая, исступленная, изысканная или извращенная, составляет основную тему брюсовских баллад, как и для всей эпохи индивидуалистического символизма она является главным источником поэтического вдохновения (ср. в особенности лирику Бальмонта). Говоря о страсти, Брюсов не выходит, однако, из узкого круга словесных образов, создающих впечатление безотносительной насыщенности страстного горения.

Самое слово „страсть“, „страстный“ принадлежит к наиболее употребительным брюсовским словам. „Взор, сухой и страстный“ (Р). „Страсти, медленно пьянящей“ (П). „Она к нам в душу тенью страстной... вошла (Ри)“. „Как знак бессмертной страсти“, „страсти, перешедшей за предел“ (Па). „В содроганьях страсти и печали“, „в сладострастной дреме“ (Ра).

Признаком страсти является „дрожь“, „содроганье“: „И весь дрожал я, очарован“, „их содраганий“, „еще дрожащих в смене грез“ (Р). „Дрожь в руках и взоры смутны“ (П). „В содроганьях страсти и печали“ (Ра). Ср. также „дрожь“, как выражение других душевных волнений“: „И вздрогнула она от гнева“ (Р). „Царевна смотрит в детской дрожи“, „бледнеет и дрожит царевна“ (Пт). Из других циклов: „На крыльях страсти задрожать“ (В полдень). „В об'ятьях тщетно мы дрожим“ (Мгновенья).

Орудием страсти является „тело“. Брюсов с любовью повторяет слово „тело“: „С тишиной роднится тело“ (П). „В опочивальне к телу тело“ (Ри). „Яды ласк и тайны тела“ (С). „И двое тел, как знак бессмертной страсти“. „Живое изваянье вечных тел“ (Па).

Другое слово, означающее телесную близость, страстное прикосновение, „ласки“,—неот'емлемая принадлежность этого словаря. „Ласк и мук без промедления“ (П). „И этих ласк, и этих губ“; „но ласк не пожелает труп“ (Ри). „Яды ласк“ (С).

Напряженность страсти выражается в излюбленных метафорах „пламени“ (горения, огня) и „опьянения“. „Пред взором пламенным и черным“ (Р). „Это ль пламя? Это ль кровь?“ (П). „Пламя мне палило кровь“ (А). „И очи бегло ей обжег“ (Р). „В уголь нам сожгло сердца“ (А). „Углем уст мы жадно будем припадать к твоей груди“ (С). „Сумрак жгучий“ (С).—„Меня мечтанья опьяняли“ (Р). „Нас пьяня единым хмелем“ (С). В других стихотворениях эти словесные образы чрезвычайно многочисленны: „И опаленны и бессильны“ (Мгновения). „Твои касанья— из огня!“ (Адам и Ева). „Моя сожженная душа“ (Кубок). „Мне в полдень пламенный дано из чаши, длительно сжигающей, испить священное вино“ (В полдень). Целые стихотворения возникают из распространенной метафоры—страсти, как „огня“ и „опьянения“. Ср. напр. „Мгновения“, I:

Костра расторгнутая сила
Двух тел сожгла одну мечту,
И влага страсти погасила
Последних углей красноту.

И опаленны и бессильны
В об'ятьях тщетно мы дрожим:
Былое пламя—прах могильный,
Над нами расточенный дым.

Но знаю, искра тлеет где-то,
Как феникс, воскресает страсть,—
И в новый вихрь огня и света
Нам будет сладостно упасть!

Или в соединении с традиционной темой мотылька, летящего на огонь:

Я – мотылек ночной. Послушно
Кружусь над яркостью свечи.
Сияет пламя равнодушно,
Но так ласкательны лучи...

. . . .
. . . .

Хочу упиться смертью знойной,
Изведать сладости огня.
Еще один полет нестройный,
И пламя обовьет меня.

Или, как лирическая тема, в стихотворении „Кубок“:

Вновь тот же кубок с влагой черной,
Вновь кубок с влагой огневой!
Любовь, противник необорный,
Я узнаю твой кубок черный
И меч, взнесенный надо мной!

О дай припасть устами к краю
Бокала смертного вина!..
. . . .

Но особенно характерны для Брюсова словесные образы страсти, как муки, как страдания, — „муки“, „пытки“, „стоны“, „яды“ и „отравы“ любви, образ „крови“, как причастный страстному действию. „Я хочу жестоких мук, ласк и мук без промедленья“ (П). „Слаще пытки вашей, палачи“ (Ра); „...стонов их“ (Р). „Жуткий шорох, вскрик минутный“ (С). „Яды ласк“ (С).— „Дроблю гранит, стирая кровь“ (Р). „Это ль пламя? Это ль кровь? Кровь текущая по ранам?“ (П). „Прижать кровавые уста“ (Ри). „Пламя мне палило кровь“ (А). В других стихах эти метафоры встречаются также очень часто. „Кто связал нас мукой страстной?“ (В застенке). „Истома муки страстной“ (Клеопатра). „В сладострастной муке“ (Мгновения). „Где же мы. на страстном ложе иль на смертном колесе?“ (В застенке). И здесь словесная метафора распространяется нередко на целое стихотворение, становится лирической темой („Пытка“, „В застенке“, „В трюме“, „Из ада изведенные“, „Мука сладострастия“ и т. д.) Метафора как бы реализуется в стихотворении, развертывается в метафорический сюжет [1]: возлюбленная—палач, поэт—узник, осужденный на пытку и на казнь. Ср. напр. „На нежном ложе“:

Ты песен ждешь?—Царица, нет их!
В душе нет слов, огня — в уме.
А сколько громких, сколько спетых—
Все о тебе—в моей тюрьме!

Одна мечта, одна тревога
Была со мной в аду моем:
Сойдешь ли ты, как ангел Бога,
Ко мне сегодня с палачом?

И свет являлся. Там, у двери,
Рабы сдвигали копья в строй,
А ты, подобная пантере,
Свой бич вэносила надо мной.

О, этот бич! Он был так сладок!
Пьянил он, как струя вина!
И ты,—загадка из загадок!—
Давала кубок пить до дна!

. . . .

Если в образах страсти Брюсов выражает безусловную напряженность чувства, без оттенков и дифференциации, соединяя в одном переживании крайности восторгов и мучительных страданий, то и другие словесные образы в его балладах подчиняются этому общему стилю, господствующему в основном замысле и в каждой детали. Любимые словесные образы Брюсова—это образы света и тьмы, те и другие—в крайнем сгущении и напряжении. В иных примерах они имеют метафорический смысл, как родственный образ „пламенной“ страсти; в других они, во всяком случае, соответствуют общему тону, как бы эмблематической окраске всего стихотворения.

Для обозначения тьмы особенно употребительно слово „сумрак“, не как светотень, а как мрак, господствующий над противоположным ему началом света. „Набегает сумрак вновь, сумрак с ответом багряным“ (П). „Сумрак жгучий, сумрак душный“ (С). „Нас разводит сумрак“ (Ра). И в метафорическом перенесении на внутренний мир души: „Знаю

сумрачный наход страсти“ (П). В более поздних стихах: „Я была безвольна в сумраке без дна“ (Два голоса).

Рядом с этим словом для обозначения внешей тьмы, ощутимой для глаза, употребляется слово „мгла“: „Настала тишина и мгла“ (Р). „Я хочу вступить во мглу“ (П). „Друг о друге грезим в тайне мглы“ (Ра). Или слова „темнота“, „темнеет“: „Дала нам смелость темнота“. „И с этих пор едва темнело“ (Ри). „И весь день пока на темной стали“ (Ра).

В то же время внутреннюю тьму, душевную муть или смущенье означают слова: „мутный“, „муть“, „смутный“: „взоры смутны“ (П); „образ смутный“ (С); „в смутном сне“ (П).

Некоторое оформление образам мрака дают слова „тень“ и „ночь“. В буквальном смысле, по отношению к внешнему миру: „Вдоль стены, укрыта тенью“ (П). „Ей тихо навели тень“. „И тих был ветер меж теней“ (Ри). „Теней муть“ (С). И с метафорическим перенесением на мир душевных явлений: „Она к нам в душу тенью страстной..... вошла“ (Ри). Многочисленны примеры слова ночь: „И в ту же ночь я был прикован“, „Я был свидетель чар ночных“. „Но эту ночь я помню, помню“ (Р). „Знаю—ночь посвящена наслажденью и паденью“. „Ночь—как тысяча веков, ночь—как жизнь в полях за Летой“ (П). „Звезды выступят в ночи“ (А).

Как цветовое обозначение тьмы, довольно редко встречаются слова „черный“ и „смуглый“: „Пред взором пламенным и черным“ (Р). „Черный плащ его, как дым“ (П). „Смуглый лик мой“ (С).

Рядом с образами тьмы, безраздельной, абсолютной, недифференцированной,—образы „света“ в крайнем напряжении и предельной силе. Речь идет иногда о физическом свете, контрастирующем с физической тьмой: „Свет померк, померкли речи“ (П). Чаще, однако,—о метафорическом перенесении образа света на явления душевной жизни, для

обозначения безусловно властвующей красоты душевной и физической. „Она была как свет прекрасна, и как сияние светла“ (Ри). „Ты светла, как мать, как Ева“ (А)—абсолютная, недетализованная, идеальная красота. К образам света относятся также сравнения с зарей, с рассветом: „Как рассвет, бледна сестра“ (С). „Она—как юная заря“ (П). Образы света многочисленны в других стихах: „Светлый Бальдер..... как звезда, сияешь ты“ (Бальдеру Локи). „И в новый вихрь огня и света“ (Мгновения).

Красочным обозначением света являются слова „белый“, „бледный“. „Пеплум мой, как саван белый“. „Глянет утро взором белым“. „Стен воскресших белизна оттеняет пеплум белый“ (П). „К ногам белее белых лилий“ (Ри). „Скроешь белость этих плеч“ (А). „По беломраморным ступеням“ (Пт). „Бледнеет и дрожит царевна“ (Пт). . . „бледна сестра“ (С). „Не дыша, бледнея“ (Па).

Между светом и тьмой в их контрастной напряженности Брюсов не знает переходов, оттенков и ступеней. Он беден красками: белый и черный—любимые красочные обозначения; при этом часто они имеют эмблематический смысл, как в сочетаниях „белый саван“, „белые лилии“, „белые плечи“. Другие красочные обозначения встречаются очень редко, эстетически недифференцированы и всегда эмблематически заменяют собой некоторое настроение или идею, привычно связанную с этим цветом. Ср: „Сумрак с отсветом багряным“,—и сейчас же дальше пояснение „Это ль пламя? Это ль кровь?“ Не правильно ли будет предположить, что „златотканный покой“ царевны также имеет в виду не цвет золота, а его блеск и пышность (по смыслу: „в пышном, богатом покое“)? Характерно, что в описании роскошного дворца морского царя (М) Брюсов не дает ни одного упоминания о цвете, а говорит лишь о блеске, горении и сверкании:

В блестящих залах из коралла,
Где жемчугов сверкает ряд,

Я, вся волнуясь, различала
Подводных дев горящий взгляд...

Общему характеру этих словесных тем, их безотносительной насыщенности и напряженности, соответствуют оценочные эпитеты, которыми так богата поэзия Брюсова. И здесь красота и страсть являются поэту в абсолютной силе, без оттенков, без смягчений и колебаний.

Оценка внешнего впечатления дается обычно словом „прекрасный“, самым общим и безусловным из всех возможных слов; оценка внутреннего душевного движения — словами: „сладостный“ и „отрадный“. Пример оценки внешних, обективных фактов: „Прекраснейшей из всех цариц“, „и он скользнул к лицу прекрасной“, „такой прекрасной и безгрешной“ (Р). „Она была как свет прекрасна“ (Ри). „Она—прекрасна и безгрешна“ (Пт). Несколько сдержаннее: „Красивый юноша-прохожий“ (Пт). Примеры оценки суб'ективного душевного переживания: „Сладко нежит тишина“ (П). „Нет, не юность в сладкой дрожи“ (А). „Отрадой сладостной вошла“ (Ри). „И, быть может, нет для нас отрады слаще пытки вашей, палачи“ (Ра).

Рассмотренные до сих пор словесные темы баллад представляют известное стилистическое единообразие; образы страсти, как пламени и опьянения, как радости и страдания; образ красоты, как света, и, в связи с этим, общая, безотносительная, эмблематическая окраска внешнего мира и внутреннего переживания в светлые и темные тона в контрастном напряжении; наконец, обилие оценочных эпитетов в которых выражается безусловная сила и яркость переживания. Все эти особенности словесных образов сближают поэзию Брюсова с поэтическим творчеством первого поколения русских символистов (Бальмонта и др.), поэтов индивидуалистического типа, искателей напряженного переживания, как самого ценного содержания жизни ([3]). Другая группа повторяющихся тем сближает Брюсова с мистическими течениями символизма: это—образ „тайны“ и „чуда“,

делающие переживание мира сказочным, таинственным и чудесным. Любовь, как тайна и как таинство, как священнослужение, ложе любви, как храм—эти лирические темы использованы Брюсовым в других стихотворениях и стихотворных циклах (стихотворения „Таинства Ночей“, „В Дамаск“, „Жрице луны“, „В ночном безлюдии“, в особенности—цикл „Мгновения“). Ср. напр. стихотворение, начинающееся словими:

Серафимов вереницы
Наше ложе окружили.
Веют в пламенные лица
Тихим холодом воскрылий...

Или ср. элегию „В Дамаск“:

Губы мои приближаются
К твоим губам,
Таинства снова свершаются,
И мир как храм.
Мы, как священнослужители,
Творим обряд...

Такие примеры представляют как бы реализацию в метафорической теме целого стихотворения романтической метафоры: „тайны страсти“, „таинства любви“; ср. в „Элегиях“: „Хранятся в памяти, как в темной книге, свершившиеся таинства ночей“. В балладах напомним изображение царицы, „покорно“ ожидающей страстного свидания с возлюбленным:

Она вошла стопой неспешной,
Как только жрицы входят в храм...

Говорится о „тайне“: „тайны тела“ (С), „в тайне мглы“ (Ра), „всего, что тайно кроет ложе“ (Р), „мечты не утаили“ (Ри), „плод познанья я таю“ (А). Говорится о „чарах“: „свидетель чар ночных“ (Р), „очарован предчувствием“ (Р). Употребляется слово „бред“: „И было все на бред похоже“ (Р). Словесные образы „грезы“ и „мечты“ отно-

сятся к той же области жизни-сказки: „дрожащих в смене грез“, „предчувствием безвестных грез“ (Р); „друг о друге грезим в тайне мглы“ (Ра). Сюда же должны быть причислены по своей эмоциональной окраске такие слова, как „тишина“ („тихий“) и „сон“ „Настала тишина и мгла“ (Р). „Сладко нежит тишина, с тишиной родится тело“ (П). „Жуткий шопот в тишине“; „в тишине мелькнувший звук“ (С). „Ей тихо навевали тень“. „И тих был ветер меж теней“ (Ри). „Тихий сад“ (Пт).—„Жизнь немела в сне ночном“ (Ри). „Как в сладком сне“ (Па). „Сплю в воде, лучом согретой“ (Р). Цепи „дремлют“ (Пт) и т. д. (4).

К области тем, сближающих поэзию Брюсова с мистическим течением символизма, относятся словесные темы „предела“ и „беспредельности“, означающие достижение чувством бесконечной напряженности, родственной мистическим переживаниям. Отметим такое выражение;

...Чтоб память не угасла во вселенной
 О страсти, перешедшей за предел...(Па)

Или еще:

Мы постигнем мирозданье
Навсегда и до конца!... (А)

Или в других стихах:

Где я последнее желанье
Осуществлю и утолю?
Найду ль немыслимое знанье,
Которое, таясь, люблю?..

(Последнее желанье)

Самая гиперболичность этих словесных выражений служит косвенным доказательством ощущения чрезмерности, безграничности переживаемого:

Я свободный, я бескрылый
Жаждал в небе потонуть.... (А)

Или еще:

Ночь—как тысяча веков,
Ночь—как жизнь в полях за Летой... (П)

Или в „Элегиях“, где изображение конца мира сливается с рядом образов, выражающих последнее напряжение любовного экстаза:

И мне представилось: сбылась судьба земного.
Нет человечества! ладью влечет хаос!
И я, встречая смерть, искал поспешно слова.
Чтоб трепет выразить последних в мире грез (Свидание).

Для этих тем мы не находим у Брюсова постоянных слов, зато встречаем типичную словообразовательную форму: обильное употребление качественных слов с отрицательной частицей „без“, уничтожающей относительные и конечные определения понятия. В этой особенности стиля („бесконечный эпитет“) русские символисты сходятся с немецкими романтиками (5). Ср. напр. „бессмертный“ (Па), „безвестный“ (Р), „безгрешный“ (Р. Пт), „бесконечность“ (М), „безбрежный“ (К устью), „безмерный“ (Город женщин. Полдень), „безобразный“ (Таинства ночей), „бездонный“, „бездна“ (Одиночество, Видение крыльев), „бессильный“, „бессилие“ (Одиночество, Портрет, Видение крыльев), „безмолвный“ (Эпизод), „неизмеримость без времен“ (Видение крыльев) и мн. др.

Таким образом в этих группах словесных тем мы находим ту же основную тенденцию брюсовского искусства— стремление к усилению, к доведению каждого образа до высшего, безусловного напряжения, при полном отсутствии дифференциации, оттенков, переходов. При этом мы все время вращаемся в очень тесном круге привычных для поэта понятий, образов и слов. Часто употребляемые слова кажутся как бы установившимися клише: целые строки составляются путем перестановки и соединения этих готовых словесных обозначений, уже рассмотренных нами в отдельности:

Яды ласк и тайны тела.....

Или

Она была как свет прекрасна,
И как сияние светла.
Она к нам в душу тенью страстной,
Отрадой сладостной вошла...

Этим создается впечатление большого стилистического единообразия, иногда переходящего даже в манерность и монотонность в выборе слов; вместе с тем, еще увеличивается насыщенность и яркость художественного воздействия, его эмоциональная выразительная сила.

III. Выбор и соединение слов.

Для того, чтобы выразить в слове всю напряженность и яркость поэтических образов Брюсова, светлых и мрачных, прекрасных и сладостных, недостаточно того подбора простых, прозаических слов, которыми пользуется обычная разговорная речь. Поэтому словесное искусство Брюсова есть искусство „высокого стиля". Оно требует от поэта особого специально-поэтического языка, стоящего над обыденной жизнью и создающего впечатление возвышенности и необычайности чисто словесной. Архаизмы и славянизмы являются традиционной принадлежностью такого условно-поэтического стиля; сюда должно быть отнесено употребление таких слов, как „ложе", „ложница" („у ложа царского", „в ложнице над ней") вместо „постель" или „кровать", как „опочивальня" и „покой" вм. „спальня" и „комната" („в опочивальне к телу тело сближали мы"; „в моем покое златотканном"); „лобзанье" вм. „поцелуй" („я лобызал следы сандалий", „одно лобзанье..."); „очи" вм. „глаза" („и очи бегло ей обжег"); „уста" вм. „губы" или „рот" („прижать кровавые уста"); „лик" вм. „лицо" („смуглый лик мой"), „дщерь" вм. „дочь" („дщери тьмы"). „Я молча повергался ниц" значит „я падал на колени"; „она вошла стопой неспешной" значит „неспешными

шагами“; „сомкнул я вежды“ значит „закрыл глаза“. Такой выбор слов соответствует общему стилистическому заданию баллад; однако, повторение все тех же возвышенных слов, из узкого круга которых искусство Брюсова никогда не выходит, производит во многих случаях впечатление чего-то абстрактно-механического, не оправданного творческим пафосом поэта, но заимствованного внешним образом из склада общих мест высоких псевдо-поэтических речений. Такие выражения, как „алчная пасть“, „бессмертная страсть“, „роковая преграда“, „в содроганьях страсти и печали упиваюсь я тобой“ и др., не так часто встречаются в „Балладах“; но они сделаются обычными в более позднем творчестве Брюсова, начиная со сборника „Все напевы“, где его художественная манера становится манерностью и однообразным повторением своих излюбленных приемов. А у бесчисленных непризванных последователей Брюсова (и Бальмонта) стремление к напряженности и безотносительной силе словесного выражения создает впечатление уже не подлинного золота пышных слов, а ложной мишуры условно-возвышенного слога.

Боязнь простых слов заставляет Брюсова, подобно французским поэтам XVII—XVIII веков, избегать прямого называния предметов; поэтому он охотно прибегает к перифразе, т. е. к замене непоэтического конкретного и индивидуального слова—описанием через более общее, поэтическое слово и специальный видовой признак. Он говорит: „И падали ее одежды до ткани, бывшей на груди“ (т. е. до рубашки); столбы стоят, „замкнув предел цветов и влаг“, (т. е. окружают сад); „и с этих пор, едва темнело, и жизнь немела в сне ночном“ (т. е. наступала ночь); „я заслышу жданный зов—быть подругою минутной“ и др.

С французским классическим искусством Брюсова особенно сближает любовь к рассудочной абстракции, к отвлеченным словам и выражениям. Излюбленным приемом

Брюсова и поэтов его поколения является отвлечение эпитета (6), т. е. замена конкретного качественного слова (прилагательного) абстрактным понятием, выражающим его логическое содержание (существительным). „Борода моя седая скроет белость этих плеч“ (А) вместо „закроет эти белые плечи“. Здесь, несомненно, влияние французской поэтической речи: насколько в русской поэзии „белость плеч“ (и даже „белизна“) есть необычный, по новому действенный поэтический прием, настолько обычно для француза в литературной речи (хотя бы прозаической) выражение: „la blancheur des épaules“. Французский литературный язык воспитался и получил окончательную форму в XVII веке в эпоху рационалистического классицизма, искавшего замены индивидуального образа и точного слова — общим понятием: отсюда ясность и строгость французского поэтического языка и, вместе с тем, некоторая скованность и бедность эмоциональных и индивидуальных оттенков, против которой тщетно боролись романтики и символисты, пытаясь разбить установившиеся веками границы дозволенного и общепринятого в поэтической речи. У Брюсова нередки выражения, созданные по типу „белость плеч“ вм. „белые плечи“ (отвлечение эпитета). Ср.: „друг о друге грезим в тайне мглы“ (вм. „в таинственной мгле“); „теней муть“ (вм. „мутные тени“). Примеры обильнее в лирических стихах: „в борьбе с сладострастной безмерностью наростающих яростных мук“ (вм. „с безмерными ...муками“); „всю тусклость мига признаю“ (вм. „тусклый миг“); „над бредом предзакатных марев, над трауром вечерних туч“ (вм. „над бредовыми маревами, над траурными тучами“). Вообще, — в поэзии Брюсова необычайно обильно представлены отвлеченные слова: при этом, в целом ряде случаев они являются в необычной форме множественного числа; и в этом опять нельзя не отметить влияния французской поэтической традиции, классической и современной. Напр.: „меня, искавшего безумий“; „из

восторгов и уныний“; „пусть много гимнов недопето и не исчерпано блаженств, но чую блеск иного света, возможность новых совершенств“ ([7]).

Впрочем, стремление к абстрактности, условно-поэтический язык, перифраза и другие сходные поэтические приемы лишь внешним образом сближают Брюсова с французской поэзией XVII и XVIII века. В более существенных особенностях поэтического стиля Брюсов резко отличается от поэтов французского классицизма. В искусстве Брюсова каждое отдельное слово не имеет точного, логически дифференцированного смысла; нередко отдельные слова теряют свой реальный смысл, который связывает их с определенной вещью. Выбором слов управляет не тонкая смысловая дифференция их вещественно-логического значенія, а стремление создать словесное построение, подчиненное одинаковой эмоциональной выразительности: целая группа слов, воспринимаемая нераздельно и слитно, окрашена некоторым общим и смутным эмоционально-лирическим тоном и создает в воспринимающем лишь общее настроение, нерасчлененное в деталях и независимое от вещественно-логического смысла отдельного слова, часто неопределенного и колеблющегося ([8]). Напротив, поэты-классики умело пользуются для своих художественных целей логической стихией речи, внося в поэтическое произведение сознательность, раздельность и дифференциацию. Каждое слово имеет точный смысл, стремясь к тому, чтобы стать логически четким понятием; в выборе слов и их расположении они руководятся прежде всего логическим и вещественным смыслом слов; слово на своем месте незаменимо другим и необходимо только на занимаемом им месте; построение синтаксического целого логически расчленено и гармонически закончено. Приведем пример. Брюсов начинает балладу „Рабыни“:

Она была как свет прекрасна,
И как сияние светла.

Она к нам в душу тенью страстной,
Отрадой сладостной вошла...

Физический, реальный свет не имеет никакого отношения к тому свету, о котором говорит здесь Брюсов: только забыв о вещественном смысле слов, можно сказать, что „свет“ вошел в душу „тенью“ (9). Отсюда уже ясно, что каждое отдельное слово в этих стихах не имеет точного, логически дифференцированного смысла: выражения „как свет прекрасна“ и „как сияние светла“ значат одно и то же; вошла в душу „тенью страстной“ и „отрадой сладостной“ имеют одинаковый эмоциональный смысл, несмотря на новые, казалось бы, слова „тень“ и „отрада“. Для Брюсова имеет значение лишь общее ощущение красоты, как преизбыточного света, сияния, и загорающейся страсти, как тени, ложащейся на душу, т. е. общее настроение этих слов, общая эмоциональная их окраска. Мы увидим далее, что основная действенность этих стихов тесно связана с их звуковой инструментовкой, с подбором определенных гласных и согласных (ударные *а*, сопровождаемые плавными и носовыми *р*, *л*, *н*), звуковая выразительность которых поддерживает основное лирическое настроение—ощущение красоты, как преизбыточного света. Таким образом, та же особенность словоупотребления, которая, с точки зрения классической поэтики, рассматривается, как недостаток (неясность, неточность, неаккуратность в употреблении отдельных слов, нежелание или неумение выделить их логический и вещественный смысл—как бы „затушеванность смысла“), приобретает в творчестве Брюсова и сродных ему поэтов положительное художественное значение: это лирическая, эмоциональная действенность нерасчлененного и нерасчленимого поэтического целого, вызывающая смутное, „музыкальное“ настроение своим общим художественным тоном (10).

Разберем другие примеры. Слова, сказанные о царевне в „Путнике“ так же бедны дифференцированными, индиви-

дуальными оттенками смысла, так же неточны с точки зрения логического и вещественного значения слов:

Она—прекрасна и безгрешна,
Она—как юная заря.

Брюсов вряд ли различает при этом индивидуальный смысл этих отдельных слов, употребленных им для изображения красоты царевны; он создает лишь общее лирическое впечатление нежной и юной красоты в безусловной напряженности и силе. Или в той же балладе: „Стоят столбы и дремлют цепи"; сказанное поэтом о столбах и цепях, несмотря на присутствие двух разных глаголов, не может быть понято, как нечто существенно различное, что было бы всегда при тонком и сознательном выборе слов и дифференциации их вещественного смысла; для Брюсова важно только общее настроение уснувшего в жаркий полдень, загрезившего сада. Отсюда—такие речения, в которых конкретный смысл каждого отдельного слова невозможно выделить из общего лирического тона, смутного и колеблющегося; напр.: „И когда одно лобзанье в уголь нам сожгло сердца"; или: „Углем уст мы жадно будем припадать к твоей груди; словно углем, к жадным грудям ты устами припади". За сложностью этих метафорических фраз, как их конкретный смысл, стоит только ощущение сладострастного прикосновения, как горячего, огненного.

Неточность логического и вещественного смысла слов, неуменье использовать в художественном построении логическую стихию речи, вызывает в поэзии Брюсова целый ряд смысловых и синтаксических неясностей ([11]). Неясно предложение: „Нет, не юность в сладкой дрожи, пламя мне палило кровь" или: „Мира сдавленные силы переполнили мне грудь"; грамматически неправильно и неудобно выражение: „В опочивальне к телу тело сближали мы"; двусмысленны слова: „Дроблю гранит, стирая кровь"; синтаксически беспомощны перифразы: „Когда же время насту-

пало устать“ или: „падали ее одежды до ткани, бывшей на груди“. В то время, как поэты-классики умеют пользоваться для своих задач элементами сложного и законченного синтаксического построения (в современной русской поэзии этим искусством владеет в высшей мере Анна Ахматова), Брюсов в более сложных синтаксических построениях всегда бывает запутан и неясен ([12]). В его синтаксисе преобладает простое предложение или так наз. „сочинение“ (нанизывание главных предложений, особенно с союзом „*и*“) и простейшие формы подчинения (союзы „когда, „где“; деепричастие). Любимые формы синтаксического построения у Брюсова, синтаксическое повторение и параллелизм, показывают нам опять, что, подобно большинству русских символистов, он — поэт напевно-лирического типа, вызывающий в слушателе смутное эмоциональное волнение как бы длительным нагнетанием основного лирического настроения.

Эти данные позволяют решить вопрос об отношении Брюсова к поэтике классицизма. Крайняя неточность словоупотребления, смутность, недифференцированность вещественного и логического смысла каждого отдельного слова, синтаксическая элементарность или, напротив, запутанность в тех случаях, где делается попытка более сложного построения—все это ясно показывает, что в основных тенденциях своего творчества Брюсов — отнюдь не классик. Слова в его стихах должны производить на слушателя лишь общее и недифференцированное лирическое впечатление. Поэтому выбор и соединение слов определяются господством звуковой стихии (ритма, рифмы, словесной инструментовки), лирическими повторениями, сгущающими эмоциональную напряженность впечатления, намеренной яркостью образов и силой контрастов. Брюсов, в этом смысле, несмотря на богатство в нем рассудочной культуры, как и другие символисты, приближается к поэтике романтической ([13]).

IV. Контрасты.

Два основных принципа определяют собой в поэзии Брюсова сочетание слов и словесных образов: закон контраста и повторения. Эстетическая основа этих принципов — в том же стремлении к усилению впечатления, к напряженности и яркости художественного воздействия, которую мы отметили уже при разборе состава и употребления словесных тем. Это—явления отнюдь не классического стиля, а напевного, эмоционально-взволнованного, лирического, романтического.

Лирические темы баллад, те внутренние образы, на которых держится основа каждого стихотворения, построены на контрасте. Контраст уже дается в самой теме любви. В простейшем виде контраста любовного мы имеем это расположение внутренних образов в балладе „Пеплум". В других случаях контраст более сложный. Действующие лица в стихотворении „Раб"—царица и раб, „покорный раб" „прекраснейшей из всех цариц"; рядом с этим—другой контраст: „покорный раб" и властный, любимый юноша. В балладе „Рабыни"—царевна и прислужницы, соединенные любовью, белая царевна („белее белых лилий")—и черные „эфиопки". В „Помпеянке" — контраст гетеры, многоопытной в любви, и „стыдливого мизийца" („дитя") и тут же—другой контраст, уже не характеров, а положения (картина любви и смерть под лавой Везувия). В балладе „Адам" противоположны друг другу старик-отец и дочь, юная дева („борода моя седая скроет белость этих плеч"). Царевна и „бедняк из степи", „юноша-прохожий" образуют контраст в теме „Путника". „В сумраке" — две сестры, стыдливая, невинная, и опытная, страстная, — дева и гетера. Контраст положения намечен в двух последних стихотворениях: любящие в тюрьме, разделенные „решеткой"—внешняя мука и внутренняя радость в муке („Решетка"); горе в душе девушки,

стоящей над морем, „здесь на палящей вышине“—и спокойная глубина моря („У моря“).

Контраст, намеченный в основной теме стихотворения, выражается в отдельных словесных образах. „Я раб и был рабом покорным прекраснейшей из всех цариц“ (Р). „Черный плащ его, как дым, пеплум мой, как саван белый“ (П). „Она — царевна, мы—рабыни“; „близ ангела—две дщери тьмы“; „к ногам белее белых лилий прижать кровавые уста“ (Ри). „Смуглый лик мой—вызов взглядам, как рассвет — бледна сестра“. „Яды ласк и тайны тела, сведав, зная, я горда. Но сестра зовет несмело с детским трепетом стыда“ (С). Во всех этих случаях контрастные образы находят опору в параллелизме синтаксического построения: оба члена синтаксического целого при этом распределены по соответствующим частям метрического целого, т. е. строфы или стиха (по два стиха, по стиху, по пол стиха). Такие антитезы встречаются также, независимо от основного противоположения балладной темы, на всем протяжении стихотворения. „Я свободный, я бескрылый“... „Древо жизни недоступно, плод познанья—я таю“ (А). Или: „Меня любил империи владыка, но мне был люб один нубийский раб“. „Не верь, дитя, что женщины все лживы, меж ними верная нашлась одна“ (Па).

Помимо отдельных словесных образов и синтаксических формул закон контраста нередко определяет собой всю композицию баллад. В балладе „Путник“ мы имеем пример такого контрастного расположения материала повествования.

Роскошный дворец и сад царевны:

Лепечут пальмы; шум фонтанный
Так радостен издалека...

Противопоставление, путник:

На нем хитон простой и грубый,
У ног—дорожная клюка.

Его запекшиеся губы
Скривила жажда и тоска...

Противопоставление, царевна:

Зовет царевна: „Брат безвестный,
Приди ко мне, сюда, сюда!...
... Я уведу тебя к фонтанам,
Рабыни умастят тебя"...

Противопоставление, путник:

Глядит, как царь, на дочь царя...
...„Сойди за цепи,
И кубок мне сама подай!"...

Противопоставление, царевна:

Она растерянно и гневно
Бросает кубок на песок...

Противопоставление, путник, заключение:

И смех чуть слышен за оградой...

Такая же сложная игра контрастов вскрывается при изучении композиции баллад „Раб" и „Пеплум". Основное значение имеет контраст необычайных событий любовной ночи (средняя, самая существенная часть баллады), „мучительной" и „сладостной", „таинственной" и „чудесной", и спокойного течения будничной дневной жизни, которая распадается в свою очередь на вечер (первая часть, ожидание наступающих событий) и на утро (последняя часть, пробуждение после событий любовной ночи). И здесь контрасты пролога и эпилога выделяют и усиливают значительность основной, средней части баллады, в которой лирическое настроение достигает наибольшего напряжения.

V. Лирические повторения.

Чрезвычайно существенную особенность стиля брюсовских баллад представляют повторения. Этот прием—искон-

ная принадлежность традиционного балладного стиля; но Брюсов и символисты, подобно романтикам, пользуются им в лирических стихах, употребляя его, как средство сгущения эмоциональной, лирической настроенности.

Повторения в балладах Брюсова могут быть разбиты по формальным признакам на несколько групп.

Простое повторение слова; пример: „Но эту ночь я помню, помню!“ Ср. в других балладах: „Я иду, иду одна.“ „Дева, дева, будь преступна!“ „Приди ко мне сюда, сюда!“ Иногда повторяющиеся слова разделены другими словами, что создает несколько иной художественный эффект, в зависимости от места слова в синтаксическом и ритмическом целом. „Я хочу жестоких мук, ласк и мук без промедленья“. „Набегает сумрак вновь, сумрак с отсветом багряным“. Всего в балладах буквальных повторений—16 случаев, из них 8 случаев соседних слов.

Повторение корня с вариацией формы; примеры: „Я раб и был рабом покорным“. Ср. в других балладах: „Свет померк, померкли речи“. „К ногам белее белых лилий“. „Сладко нежит тишина, с тишиной роднится тело“. Всего в балладах повторений с вариацией—17.

В особую группу должны быть выделены повторяющиеся слова, поставленные в начале метрической единицы (строфы, стиха, полустишия), т. н. „анафора“ или „единоначатие“: „Между нами частая решетка... (стр. I). Между нами кованные брусья...“ (стр. II). „Ночь—как тысяча веков, ночь—как жизнь в полях за Летой“. „Сумрак жгучий, сумрак душный“. Нередко такое расположение повторений сопровождается более или менее точным „ритмико-синтаксическим параллелизмом“, т. е. постановкой синтаксически соответствующих слов на ритмически параллельные места стиха. Для этого часто бывает достаточно повторения в анафоре местоимения, наречия, предлога или союза, т. е. синтаксически важных частей речи, определяющих своим присутствием формальное строение предложения.

„Она—прекрасна и безгрешна, она—как юная заря“. „Он был царевич и мужчина, он был и силен и красив“. „И здесь ей поклонялись тоже, и здесь служили рабски мы“. Или так: „Это-ль пламя? Это-ль кровь?“. „Я, свободный, я, бескрылый“. „Обе слышим, обе делим“. Ритмико-синтаксический параллелизм возможен и при отсутствии словесного повторения, напр.: „Она—царевна, мы—рабыни“. „Яды ласк и тайны тела“. Всего в балладах 14 примеров ритмико-синтаксического параллелизма (7 случаев параллелизма стихов, 7 случаев—полустиший), из них 10 примеров анафоры. Значительно реже встречается обращенный параллелизм (т. н. „хиазм“): „Их содроганий, стонов их“. „Жуткий шорох, вскрик минутный“ (4 раза). Также редки те случаи, когда синтаксическое повторение не связано с ритмическим членением, напр.: „Кто-то, где то, чьих то рук“. „Наконец, без сил, без слов“ (5 раз).

Наиболее интересным случаем ритмико-синтаксического повторения является повторение союза „и“ в начале стиха в балладе „Раб“ (12 раз). Это синтаксическое повторение создает впечатление медленного и последовательного нарастания лирического волнения, сгущения настроения, которому соответствует мелодический под'ем и смысловое усиление в средней части баллады([14]). „И раз мой взор, сухой и страстный... И он скользнул к лицу прекрасной, и очи бегло ей обжег. И вздрогнула она от гнева... И вдаль пошла... И в ту же ночь я был прикован... И весь дрожал я, очарован... И падали ее одежды... И в ужасе сомкнул я вежды... И юноша скользнул на ложе... И было все на бред похоже“... Этот прием соединения предложений использован Пушкиным в „Пророке“: „Моих ушей коснулся он, И их наполнил шум и звон: И внял я неба содроганье, И горний ангелов полет, И гад морских подводный ход, И дольней лозы прозябанье“ и т. д.; всего 15 раз на протяжении 30 стихов. Пушкин воспользовался здесь обычной формой соединения предложений в ветхозаветной, семитической поэзии, ощу-

щаемой в современных стихах, как архаичность и торжественное величие. У Брюсова мы имеем в синтаксической конструкции отражение основного принципа его поэзии — стремления к усилению лирического настроения, к нагнетанию художественных впечатлений, к доведению эмоциональной выразительности слов до высшей напряженности и силы.

Самым сложным приемом повторения в эротических балладах является повторение целого ряда слов, иногда нескольких стихов, иногда строфы, соответственно видоизмененной. Такие повторения образуют как бы лейт-мотивы, на которых построена баллада. В „Пеплуме“—четыре группы лейт-мотивов. I. Мотив любовного ожидания, „шумящих вод“: „Словно шум далеких вод, водопад, в скалах кипящий“, и дальше: „Громче шум бегущих вод, водопад мой не иссякнет“. I'. Мотив любовного свидания, проведенный простым повторением глаголов движения: „Я иду, иду одна“. „Я пойду, за ним, за ним“. „Я войду к нему, к нему“. III. Мотив страстного желания: „Я хочу вступить во мглу“, и дальше: „Я хочу жестоких мук“. IV. Мотив одиночества, „тишины и тени“, „пустого переулка“, проведенный через ряд созвучных строф в начале и в конце баллады: „Я иду, иду одна вдоль стены, укрыта тенью...“ „Я пойду за ним, за ним в переулок опустелый. Черный плащ его, как дым, пеплум мой, как саван белый“. „В прорезь узкого окна глянет утро взором белым. Прочь! оставь! — иду одна переулком опустелым“. „Сладко нежит тишина, с тишиной роднится тело. Стен воскресших белизна оттеняет пеплум белый“. (Система строф об'единяется словами: одна, стена, тишина, переулок опустелый, пеплум белый, и соответствующими рифмами).

В „Путнике“—3 группы мотивов. I. Мотив „степи“ (путника): „Где у границ безводной степи... стоят столбы и дремлют цепи“. „Сойди за цепи... бедняк из степи“. „Где степь и цепи и столбы“. II. Мотив „дворца и

сада“ (царевны); „Царевна сходит в тихий сад“. „Она аллеей к степи сходит, с ней эфиопские рабы“. „Идет к дворцу аллеей сада. С ней эфиопские рабы“. III. Мотив „лепета фонтанов“ (страстных наслаждений): „Лепечут пальмы, шум фонтанный так радостен“... „Я уведу тебя к фонтанам“. „Фонтаны бьют. Лепечет рай“.

Повторяющиеся лейтмотивы играют известную роль в композиции баллад. Так, мотив „царевны“ и „путника“ открывает и заканчивает эпическое повествование в балладе „Путник“, замыкая его кольцом лирически повторяющихся строф; мотив „тишины, тени и пустого переулка“ использован в этом же смысле в балладе „Пеплум“. Сходную композицию обнаруживают баллады, „В сумраке“ и „У моря“; последняя строфа подхватывает содержание или рифмы первой с немногочисленными словесными вариациями [15]. Так, драматический монолог сестры в балладе „В сумраке“ замыкается начальной и конечной строфой, лирически описывающей основную ситуацию стихотворения.

В начале:
Сумрак жгучий, сумрак душный,
Лунный отблеск на стене...
Замирающий, воздушный,
Жуткий шопот в тишине...

В конце:
Жуткий шорох, вскрик минутный,—
В тишине мелькнувший звук,—
Теней муть и образ смутный
Из шести сплетенных рук.

Наконец, баллада „Адам“ делится на две части композиционной анафорой в первой и пятой строфе: „Дочь моя, помедли дева!“ (в рифме: „как Ева“). Первые четыре строфы содержат воспоминание о прошлом, последние три— указание на будущее.

Общее число повторений в девяти балладах—огромное: на 304 ст. встречается более 100 повторяющихся слов, т. е. в среднем на каждые три стиха—два одинаковых слова.

Это—основной прием поэтического творчества Брюсова, который снова обнаруживает родство его искусства с поэтикой романтической школы. Действительно, повторения у Брюсова лишь в редких случаях оправдываются необходимостью смыслового усиления (риторические повторения, как, напр.: „Милый, милый! Вновь мы рядом“... или „Но эту ночь я помню, помню!“) В громадном большинстве случаев повторение логически неоправдано и ненужно, но вызвано стремлением к усилению эмоциональной выразительности слова, его лирической действенности: отдельно взятое слово недостаточно сильно для того, чтобы передать всю напряженность вложенного в него чувства. Большинство повторяющихся слов, разделенных другими словами, производит именно такое художественное действие: так, в песне певец подхватывает уже сказанное слово, прибавляя к нему другие слова и тем усиливая его значительность. „Набегает сумрак вновь, сумрак с отсветом багряным. Это ль пламя? это ль кровь? кровь, текущая по ранам“... Эмоциональная действенность такого лирического повторения еще усиливается возвращением тех же звуков, что обнаруживают особенно ярко повторения корня с вариацией формы: „К ногам белее белых лилий“. „Глядит, как царь, на дочь царя“ (16). При синтаксическом повторении и анафоре сюда присоединяется паралелизм и повторение предложения и стиха, т. е. в конечном счете усиливается звуковое воздействие параллельно построенных ритмических рядов. Наконец, возвращающиеся лейтмотивы, с их повторением некоторой группы образов и звуков, являются лирическим приемом, вызывающим смутное душевное волнение, некоторую однообразную эмоциональную окраску целого стихотворения. Во всех этих случаях мы имеем дело с приемами романтической поэтики, для которой исчезает точный логический смысл каждого отдельного слова и строгость построения синтаксического целого, предложения, но зато выдвигается эмоциональная действенность слова и лирическая напряженность всего стихотворения.

Эта особенность романтического стиля особенно ясно выступает в отдельной группе стилистических приемов, которую можно назвать повторениями внутренними, или смысловыми (обычный термин: „синонимическая вариация“), поскольку они не связаны с внешним, словесным повторением. Из того же преизбыточного душевного волнения, не воплощенного до конца в одной словесной формуле, рождается ряд сходных поэтических образов, выражающих то же лирическое настроение в разной словесной форме. С точки зрения классической поэтики это—тавтология, т. к. логический смысл слов остается тем же самым, не обогащается новым содержанием; классическая поэтика будет оценивать такие стилистические факты, как неумение в одном слове дать точное и законченное обозначение переживанию: там, где не находится точного и единственного словесного образа, его пытаются заменить нагромождением ряда слов, во многих отношениях между собой сходных. Однако, для романтической поэтики слова—не абстрактные математические знаки отвлеченных и точных понятий, а живые художественные символы, обладающие известной эмоциональной выразительностью. Имея, на языке понятий, одинаковый смысл, и исходя из единого в своей основе лирического волнения, они вносят существенно новое в лирическое настроение стихотворения, усиливая и сгущая его художественное действие аккумуляцией эмоционально-родственных образов. „Ночь—как тысяча веков, ночь—как жизнь в полях за Летой“: оба стиха выражают то же сознание остановившегося, без конца длящегося времени. „Гасну в запахе цветов, сплю в воде, лучом согретой“: в обоих стихах—ощущение обмирания, выраженное метафорой. „И здесь ей поклонялись тоже, и здесь служили рабски мы“: любовь, как служение. „Между нами частая решетка... между нами кованные брусья, проволок меж нас стальная сеть“: разные слова для изображения физической преграды. „Она была как свет прекрасна, и как сияние светла“: красота, как яркий свет.

Лирические повторения встречаются у Брюсова не только в „Балладах“. Мы отметили в них существенную и неизменную особенность его поэтического стиля (17). Примеры чрезвычайно многочисленны; вместо целого ряда других приведем начало стихотворения „Орфей и Эвредика“, где особенно интересно обилие повторений тавтологических, отчасти лишь с незначительной вариацией словесной формы:

Орфей.

Слышу, слышу шаг твой нежный,
Шаг твой слышу за собой.
Мы идем тропой мятежной
К жизни мертвенной тропой.

Эвредика.

Ты—ведешь, мне—быть покорной,
Я должна иттн, должна...
Но на взорах—облак черный,
Черной смерти пелена.

Орфей.

Выше! Выше! все ступени,
К звукам, к свету, к солнцу вновь!
Там со взоров стают тени,
Там, где ждет моя любовь!

Эвредика.

Я не смею, я не смею,
Мой супруг, мой друг, мой брат!
Я лишь легкой тенью вею,
Ты лишь тень ведешь назад... и т. д.

Ощущение преизбыточного лирического волнения, нагромождающего все новые и новые образы, в виду невозможности до конца выразить в словах всю напряженность и яркость этого волнения, есть признак стиля романтического. Мы видим здесь все ту же тенденцию поэтики Брюсова: стремление к усилению во что бы то ни стало, к сгущению лирического настроения для передачи переживаний, безграничных по своей страстной напряженности.

VI. Ритм.

Ритмическое строение брюсовских стихов было изучено впервые в замечательной книге Андрея Белого „Символизм“ в статье „Морфология русского четырехстопного ямба“. А. Белый отмечает ритмическую „бедность“ Брюсова. Это утверждение нуждается в принципиальной оговорке: справедливое в своей фактической части, оно заключает, вместе с тем, одностороннюю и неправильную оценку.

Под ритмической бедностью Белый разумеет малочисленность и сравнительное однообразие в отступлениях реального ритма стихов от абстрактной метрической схемы. С этой точки зрения, чисто описательной, справедливо говорить о „бедности“ брюсовских ритмов. Но слово „бедность“ не должно обозначать оценки ритмических достоинств стиха; между тем, Белый подразумевает и такую оценку: для него ритмические достоинства стихотворения определяются прежде всего обилием, разнообразием и редкостью ритмических вариаций. В противоположность Белому мы полагаем, что стихи с обильными и разнообразными отступлениями от метрической схемы должны считаться художественно ценными только в тех случаях, когда своеобразная эстетическая действенность такого индивидуального и изменчивого ритма соответствует общим художественным заданиям стихотворения; в обратном случае столь же уместными могут являться чисто метрические строки. Так напр. великолепный метрический стих Пушкина: „И грянул бой, Полтавский бой!“ и целый ряд таких же стихов в описании этой битвы вполне адэкватны художественному заданию всего отрывка; никто не осудит последней строфы „Обвала“ за то, что в ней „пропущено“ всего одно ударение:

И путь по нем широкий шел,
И конь скакал, и влекся вол,

И своего верблюда вел
Степной купец,
Где ныне мчится лишь Эол,
Небес жилец.

При рассуждении о ритмическом строении стихотворения, ритмической „бедности“ или „богатстве“, кроме индивидуального задания каждого отдельного стихотворения нужно принять во внимание особенности и требования художественного жанра. Конечно, „Онегин“, „Пророк“ или элегия „Брожу ли я вдоль улиц шумных“... требуют от поэта различных приемов ритмической выразительности, и, в этом отношении, Белый допускает методологическую ошибку, когда, не принимая в расчет особенностей жанра, исследует из каждого поэта одинаковую порцию стихов, выбранных неизвестно откуда и по какому принципу.

Итак необходимо подчеркнуть, что разнообразие ритма само по себе еще не есть художественное достоинство, а становится таковым лишь в соответствии с общими заданиями стихотворения. Оценочное отношение Белого к ритмической „бедности“ и „богатству“ породило, одно время, среди молодых поэтов настоящую погоню за пиррихиями и трудными ритмическими фигурами, начало которой положил сам Белый. В противоположность научной истории литературы, изучающей своеобразие каждого поэтического стиля, не оценивая сравнительных достоинств тех или иных приемов художественного выражения, литературная критика охотно обобщает стилистические особенности и предпочтения своего времени, придавая им характер эстетического императива для всех времен. Такие незаконные обобщения поэтических приемов, соответствующих характеру поэтического творчества и вкусам той или иной литературной группы, не раз производились у нас за последнюю четверть века. Погоня за аллитерацией и внутренней рифмой была введена в закон, и обилие этих особенностей вменено в достоинство школой Бальмонта,

что привело к таким механическим, внешним и ненужным нагромождениям аллитераций в стихах самого мэтра, как: „Чуждый чарам черный челн“. В школе Брюсова, в свое время, получило обобщение стремление к богатой и редкой рифме, которая соответствует пышному, торжественному стилю самого Брюсова, но, конечно, не является обязательной для всякого поэта. В стихах интимно-лирических такая рифма кажется внешним украшением, ненужной и тяжелой побрякушкой. Возможность и необходимость в иных случаях избегать чрезмерно неожиданных и богатых рифм прекрасно доказали из современных поэтов Федор Сологуб, Ал. Блок и Кузмин. В недавнее время, в противоположность этой моде, возникла другая—к неточной рифме или „рифмоиду“, уместная в разговорном стихе ахматовских „Четок“, но совершенно неуместная в применении к строгой форме октавы или сонета. Каждый из указанных фактов представляет особенность, характерную для определенного поэтического задания и стиля; вне этого задания она теряет свое значение. „Бедность“ и „богатство“ ритмического строения стиха, ритм изменчивый или скованный, в такой же мере предоставлены свободному выбору поэта, обусловленному лишь единством художественного задания, как употребление хорея или ямба, сонетной или свободной строфической формы, богатой или бедной рифмы и т. д.

С этой точки зрения следует подходить и к ритмической бедности Брюсова, отмеченной в исследовании А. Белого. Для Брюсова характерно обилие метрических строк, т. е. чистых ямбов и хореев, а в стихах с „отступлениями“—исчезновение ударения преимущественно на III стопе. Бедность ритмических вариаций придает этому стиху торжественность и мерность, обилие ударений сгущает их действенную силу, увеличение числа слов (каждому ударению соответствует слово) увеличивает словесную насыщенность стиха. В балладе „Раб“ 44 стиха, из них 17 ямбических, пиррихиев—26, ударений на I слоге—1;

„Рабыни“—36 стихов, из них 15 ямбических, пиррихиев—22; „Путник“—48 стихов, из них 22 ямбических, пиррихиев—28, ударений на I слоге—2. Всего в четырехстопных ямбах на 128 стихов—54 ямбических, пиррихиев—76, из них—47 на III стопе; по два пиррихия в одном стихе—только 5 раз. Цифры для баллад, написанных четырехстопным хореем, еще более характерны: „Пеплум“—на 44 стиха 21 хореических, 27 пиррихиев. „Адам“—на 28 стихов 15 хореических, 16 пиррихиев. „В сумраке“—24 стиха, 12 хореических, 13 пиррихиев. Исключение представляет стихотворение „У моря“ (32 стиха, ямбических—8, пиррихиев—30, ударений на I слоге—4), исключение характерное, т. к. это—не баллада, а, скорее,—лирическое стихотворение. Подчиняясь требованиям иного жанра и иного стиля, Брюсов видоизменяет ритмическую структуру своего стиха.

Вот примеры характерных для Брюсова скоплений ямбических стихов:

И было все на бред похоже!
Я был свидетель чар ночных,
Всего, что тайно кроет ложе...

Или еще:

Но он в ответ: „Сойди за цепи,
И кубок мне сама подай!“
Закрыл глаза бедняк из степи.
Фонтаны бьют. Лепечет рай.

В таких скоплениях метрических стихов мы ощущаем ритмическую насыщенность, соответствующую общему стилю брюсовских баллад.

VII. Словесная инструментовка.

Обилие ударений в балладах Брюсова тесно связано с некоторыми особенностями словесной инструментовки (т. е. художественного расположния гласных и согласных стиха). Основное явление брюсовской инстру-

ментовки заключается в повторении одинаковых ударных гласных или расстановке их в симметричных местах строфы или стиха. Это явление мы предлагаем называть гармонией гласных (частный случай такой гармонии—ассонанс). При обилии ударений повторение одинаковых гласных увеличивает звуковую выразительность и лирическую действенность брюсовских стихов, усиливая впечатление густоты и насыщенности художественного целого ([18]).

Гармония гласных, различные формы их повторности нигде не проводятся с педантичной строгостью и однообразием, однако встречаются во всех балладах, как существенная сторона их поэтического строения. Особенно распространена гармония на „а“, вообще наиболее обычная в русской речи:

Настала тишина и мгла...
Меня мечтанья опьяняли...
В блестящих залах из коралла:..
Выглядывала тайны дна...

Реже встречается гармония на е:

Многоцветный блещет меч...
Нередко на скале прибрежной...

Или гармония на у:

Сумрак жгучий, сумрак душный...

Иногда в стихе—два гласных, которые расположены параллельно или симметрично:

Следила ярких рыб стада... (—и—а—ы—а)
Оне ко мне тянули руки... (—е—е—у—у) ([19])

Иногда гармонирующие гласные расположены среди других, безразличных, на симметричных местах строфы. Напр. в следующей строфе гласный „а“ встречается в конце каждого полустишия, кроме первой половины III стиха:

И когда одно лобзанье
В уголь нам сожгло сердца,
[Мы постигли] мирозданье
Навсегда и до конца!

В другой строфе того же стихотворения в I и III стихе оба полустишия заканчиваются ударным **а**, во II и IV стихе повторяются три **е**:

Борода моя седая
Скроет белость этих плеч.
Пусть, грозя, пред дверью рая
Многоцветный блещет меч...

Обычна, однако, повторность более сложная и менее строгая: гармоничных гласных одна или несколько, они рассеяны в различном порядке среди других, неповторяющихся ударных гласных. Напр. в следующей строфе, где звуки **а** и **е** повторяются под ударением в большинстве слов (кроме одного):

Яды ласк и тайна тела,
Сведав, зная, я горда.
Но сестра [зовет] несмело
С детским трепетом стыда.

Баллада „В сумраке“ построена на преобладании гармонического **у**, подчеркивающего таинственное и жуткое настроение, которым окрашено все стихотворение:

Сумрак жгучий, сумрак душный,
Лунный [отблеск на стене].
[Замирающий], воздушный,
Жуткий [шопот в тишине].

Отметим также в словесной инструментовке отрывка шипящие (ж, ш) и свистящие (з, с), сопровождающие основной гласный и поддерживающие его лирическую выразительность. Или дальше, в том же стихотворении:

Углем уст [мы жадно] будем...
[Словно] углем [к жадным] грудям...
Двух безумных не ревнуй...

Или в заключительной строфе, которая повторяет первую, не столько в точном словесном соответствии, сколько по звуковой гармонии:

Жуткий [шорох вскрик] минутный,
[В тишине] мелькнувший звук.
[Теней] муть [и образ] смутный
[Из шести сплетенных] рук.

В балладе „Рабыни" преобладает гласный **а**, на котором построено все стихотворение. В первой строфе он окружен плавными и носовыми согласными (р, л, н). Эта звуковая инструментовка соответствует характеру словесных образов строфы, создающих ощущение красоты, как преизбыточного света;

Она была [как свет] прекрасна...
И как сияние светла.
Она (к нам в душу тенью) страстной,
Отрадой сладостной вошла.

Или:

Когда же [время] наступало
Устать [мы в ложнице над ней]
Опять качали опахало...

Вступление новой темы обозначено иной гармонией (на **и**):

И мы мечты не утаили...

Гармония на **и** развивается в строфе о царевиче:

Он был [царевич] и мужчина,
Он был и силен и красив...

Наконец, в строфе о смерти царевны—торжественная гармония на **о**:

О, [спи!] твой сон глубок и строг!
[И мы] с тобой на ложе [рядом]
[В последний раз у этих] ног.

В балладе „Пеплум" можно проследить употребление гармонического **у**, как выразительного средства: оно про-

ходит сквозь всю балладу, как тема ночной таинственной встречи. Впечатление усиливается еще тем, что у большей частью является ударной гласной второй стопы, заканчивающей первую половину стиха: в 17 стихах из 44. Напр.: „Знаю сумрачный наход:.. Словно шум далеких вод... Я иду, иду одна... Статный юноша пройдет... Громче шум бегущих вод..." и т. д.

Инструментовка согласных представляется также существенным выразительным средством для лирики романтического, песенного типа. Кое что в этом смысле было указано нами попутно (при разборе I строфы „Рабынь" и „В сумраке"). Прибавим к сказанному—повторение звука р в торжественном начале баллады „Раб", описывающем величественное и прекрасное явление царицы:

Я раб и был рабом покорным
Прекраснейшей из всех цариц.
Пред взором пламенным и черным
Я молча повергался ниц...

Впрочем, повторение согласных не играет в поэзии Брюсова принципиально существенной роли. Звуковой состав слов определяется прежде всего законами гармонии гласных. В этом смысле лирика Бальмонта представляет как раз обратное явление: аллитерации и соответствующий подбор согласных являются здесь особенно существенными.

VIII. Выводы.

Обилие ударений, одинаковых гласных, одинаковых слов показывает, что страстную напряженность лирического чувства Брюсов выражает прежде всего в звуковой стороне своих баллад. Брюсов принадлежит к числу поэтов, для которых звуковая действенность является основным организующим принципом стиха; в этом смысле его поэтика совпадает с принципами словесного стиля романтиков и символистов (Людвиг Тик: „Liebe denkt in süssen Tönen,

denn Gedanken stehn zu fern". Поль Верлен: „De la musique avant toute chose!"). Вещественный смысл слов может быть затемнен; логическое построение речи может быть искажено стихией музыкальной; зрительная отчетливость образов отступает на задний план; исчезает тонкая дифференциация в выборе и употреблении слов; все эти стороны уступают место напевности, неясному чередованию музыкально-действенных образов, возбуждающих смутное лирическое настроение и волнующих эмоциональную впечатлительность слушателя. Только внешнее воздействие торжественного и тяжелого ритма, повышенной яркости образов и слов, дало повод критике говорить о „мраморной" поэзии Брюсова. На самом деле для этого уподобления недостает самого важного—точности и строгости в выборе и соединении слов, придающей действительный вес каждому отдельному слову.

Желая выразить яркость и напряженность страстного переживания, Брюсов подыскивает слова и образы самые яркие, изображающие высшую степень качеств, безусловное его существование, без оттенков, смягчений и переходов; повторение одинаковых слов и резкие контрасты противоположностей поддерживают эту тенденцию к усилению, к сгущению впечатления во что бы то ни стало. Если желание вызвать звуками неопределенное лирическое настроение, скорее чем зрительный образ или сознательную мысль, об'единяет Брюсова с символистами, как с представителями нео-романтической лирики, то стремление



к напряженности и яркости, к сгущению лирического переживания и аккумулированию художественных впечатлений дает право включить его в группу символистов индивидуалистического типа, представителей первого поколения русских символистов. Хотя лирическая непосредственность и импрессионистическая бесформенность ранних стихов Бальмонта и отличается, внешним образом, от рассудочной сдержанности и отвлеченного формализма брюсовских сти-

хов, они все же—поэты одного поколения,—поколения, искавшего прежде всего напряженного переживания, ярких и сильных слов, и, как все символисты, выводившего лирическую поэзию из духа музыки.

В какой мере отразилась на этой романтической поэтике традиция пушкинского искусства? Мы говорили уже, что проследим решение этого вопроса на материале новых „Египетских Ночей“, где поэтическое дарование Брюсова вступает в борьбу с законченным и строгим замыслом его учителя. „Баллады“ дали нам возможность составить себе представление о своеобразных особенностях этого дарования. Новые „Египетские Ночи“ являются попыткой представить Пушкина в истолковании Брюсова, освоив чуждый материал его искусства с помощью поэтических приемов, заимствованных из баллад.

Глава II.

«Египетские Ночи» Валерия Брюсова.

I. Общий замысел.

Об'явив Валерия Брюсова учеником Пушкина и хранителем его поэтического наследия, наша критика обнаружила обычное отсутствие художественного чутья и ставшую традиционной неосведомленность в вопросах теоретической и исторической поэтики. Не так давно напечатанные „Египетские Ночи" Брюсова представляют лучшее тому доказательство. Работа двух поэтов над одинаковой темой имеет для исследователя поэтического стиля особый интерес, т. к. последовательно проведенное сравнение легко обнаруживает особенности поэтического искусства каждого из них.

Брюсов ставил себе целью закончить поэму о Клеопатре в духе Пушкина. Он пишет в предисловии: „чуждаясь всякой стилизации", он в то же время „старался не выходить за переделы пушкинского словаря, его ритмики, его рифм"; „я желал только помочь читателям по намекам, оставленным самим Пушкиным, полнее представить себе одно из его глубочайших созданий". „Воссоздать по этим данным, что представляло бы целое, и было задачей моей работы, которую можно назвать „дерзновенной", но ни в коем случае, думаю я, не „кощунственной", ибо исполнена она с полной любовью к великому поэту". Во всяком случае, такая задача осуществима, хотя бы в приближении, лишь при условии внутреннего родства между искусством обоих поэтов; она предполагает известную общность их поэтиче-

ского стиля, связанного тесной литературной преемственностью. Как и критика наша, Брюсов, повидимому, считает себя преемником Пушкина. Справедливо ли это?

Из 662 стихов новых „Египетских Ночей“ Пушкину принадлежит около 111 стихов, Брюсову—остальные 551 ст. Пушкинские строки содержат: 1) Художественно законченный стихотворный отрывок „Клеопатра“: „Чертог сиял. Гремели хором“ и т. д. 2) Черновой набросок в стихах, из которого приводим первую часть:

Зачем печаль ее гнетет?
Чего еще недостает
Египта древнего царице?
В своей блистательной столице
Спокойно властвует она,
И часто пред ее глазами
Пиры сменяются пирами.
Горит ли африканский день,
Свежеет ли ночная тень,
Покорны ей земные боги;
Полны чудес ее чертоги;
В златых кадилах вечно там,
Сирийский дышит фимиам
Звучат тимпаны...

Отметим еще: 3) прозаическое изложение начала поэмы, очевидно—план ненаписанного варианта к „Клеопатре“ или изложение содержания этого варианта. „Я предлагал ** сделать из этого поэму, он, было, ее начал, да бросил... Я помню первые стихи. Он начинает описанием торжеств в садах царицы египетской. На берегу четвероугольного озера, выложенного мемфисским мрамором, Клеопатра угощает своих поклонников. Порфирные львы с птичьими головами изливают воду из позолоченных клювов. Евнухи разносят вина Италии. Народ теснится на порфирных ступенях. Гости на ложах из слоновой кости. Гремит сладострастная музыка. Сирийский фимиам курится в кадильницах. Широкие опахала навевают прохладу...

И вдруг над чашей золотой
Она задумалась и долу
Поникла дивною главой..."

Сравнение законченной „Клеопатры" (1) и прозаического варианта (3) весьма поучительно. В прозаическом наброске Пушкин расточителен в изображении экзотической обстановки, эмблематических аксессуаров восточного пиршества. В законченном стихотворении он до крайности экономен в изобразительных средствах: только единственно и безусловно необходимое, никакой внешней обстановочности, никаких „украшений":

Чертог сиял. Гремели хором
Певцы при звуке флейт и лир...

Первые строки точно и кратко дают изображение всей обстановки пиршества: видение чертога, залитого светом, пение хоров при звуках музыкальных инструментов — „гремящее пение", т. е. такое же яркое, как свет, заливающий чертог.

Царица голосом и взором
Свой пышный оживляла пир...

Опять абсолютно точно, с величайшей экономией художественных средств: „голосом" и „взором", т. е., на языке понятий,—своим видом и словами.

Серца неслись к ее престолу...

Это определяет отношение между царицей и ея гостями. Наконец—завязка всей драмы:

Но вдруг над чашей золотой
Она задумалась—и долу
Поникла дивною главой...

И, чтобы показать влияние этой задумчивости на гостей, необходимо возвращение тех же пластических образов первой строфы, только в ином порядке и распределении:

И пышный пир как будто дремлет;
Безмолвны гости—хор молчит...

Законченный отрывок „Клеопатры“ отличается необыкновенной краткостью, вещественной насыщенностью и скупостью изобразительных средств. Вместе с тем, поэт ограничивает себя пластическим изображением драматической ситуации; он не углубляется нигде в психологическую мотивацию, не вскрывает душевного мира своей героини в непосредственном лирическом отражении; он ничего не об‘ясняет в ее „душевном конфликте“, он только изображает его внешние признаки:

Но вдруг над чашей золотой
Она задумалась и долу
Поникла дивною главой...

В противоположность этому, черновой стихотворный набросок (2) представляет попытку психологического углубления и обоснования внезапного вызова Клеопатры. Поэт спрашивает:

Зачем печаль ее гнетет?
Чего еще недостает
Египта древнего царице?...

Брюсов поступился этой поразительной краткостью, этой эпической сдержанностью пушкинского повествования. Из черновых набросков он извлек попытку психологического обоснования и по своему разрешил недоуменный вопрос поэта: „Чего еще недостает Египта древнего царице?“ Он отвечает: „Ей все послушно, все доступно, и лишь любовью неподкупной ей насладиться не дано“. Таким образом пластический образ пушкинской Клеопатры психологизуется и становится сентиментальным: среди „наемных льстецов“ и рабов ее царственного величия она томится по любви, свободной, искренней и настоящей. Нашла ли Клеопатра такую любовь? Психологическое углубление завязки требовало такого же углубленного разрешения. Но здесь перед Брюсовым стоял использованный Пушкиным традиционный

сюжет о „трех ночах"—любовь смелого и мужественного Флавия, стоически принимающего слова царицы, как „вызов", эпикурейские восторги чувственного Критона и детское увлечение безыменного юноши, тронувшего сердце царицы. Единственное новое у Брюсова по сравнению с пушкинским замыслом — это появление Антония, завершающее третью ночь и, повидимому, попавшее в поэму Брюсова из фокинского балета:

...И вот идет толпа гостей;
Сверкают шлемы, блещут брони;
И, посреди своих друзей,
Привыкший удивлять царей,
К царице близится Антоний.

Таким образом замысел психологического углубления оказался неисполненным, вопрос о „настоящей" любви остается без ответа, и поэт как будто даже забывает о нем на протяжении традиционных трех ночей.

Для того, чтобы углубить психологический смысл изображаемых событий, Брюсову пришлось глубоко видоизменить весь основной замысел пушкинской „Клеопатры". Законченному эпическому отрывку, в котором не было места для лирической мотивации душевного конфликта, он вынужден был предпослать целую главу, изображающую проникновение первого смущения в сердце царицы. Для этого он использовал черновой стихотворный отрывок (2), содержащий основные черты такой мотивации, и предпослал ему прозаический вариант описания пира (3), переплавив его в стихотворную форму. Поэма начинается так:

Ст. 1 - 8. Прекрасен и беспечен пир
В садах Египетской царицы,
И мнится: весь огромный мир
Вместился в узкие границы.
Там, где квадратный водоем
Мемфисским золотом обложен,
За пышно убранным столом
Круг для веселья отгорожен...

Ст. 13—20. На ложах из слоновой кости
Лежат увенчанные гости.
Десятки бронзовых лампад
Багряный день кругом струят;
Беззвучно веят опахала,
Прохладу сладко наводя,
И мальчики скользят, цедя
Вино в хрустальные фиалы и т. д.

Ст. 33—40. Но что веселый праздник смолк?
Затихли флейты, гости немы;
В сверканьи светлой диадемы,
Царица клонит лик на шелк,
И тени сумрачной печали
Ее прозрачный взор застлали.
Зачем печаль ее гнетет? и т. д.

Таким образом, благодаря использованию прозаического варианта Пушкина (3), во множестве воскресли все аксессуары экзотического пиршества, отсутствующие у Пушкина в законченной редакции „Клеопатры". Получилась еще другая неожиданная особенность композиции; пир Клеопатры, окружающие ее гости, ее задумчивость и тоска описываются в поэме Брюсова два раза. В первой главе это — „прекрасный и беспечный пир в садах Египетской царицы", во второй — „был снова праздник в пышном зале Александрийского дворца"; в первой — „на ложах из слоновой кости лежат увенчанные гости", во второй: „на ложах гости возлежали"; в первой: „звучат тимпаны, флейты, лира певцов со всех пределов мира", во второй: „гремели хором певцы при звуке флейт и лир"; наконец, в первой — „царица клонит лик на шелк, и тени сумрачной печали ее прозрачный взор застлали", во второй, с изменением пушкинского текста: „но вновь над чашей золотой она задумалась и долу поникла дивною главой".

Эти две главы на ту же тему — вторая, завершенная самим Пушкиным („Клеопатра"), и первая, сочиненная Брюсовым на пушкинскую тему с помощью пушкинских черно-

виков, в своей совокупности уничтожают впечатление единственности, неповторяемости во времени, которое присуще эпическому рассказу Пушкина. С этим изменением композиции мы вступаем в область тех коренных преобразований пушкинского замысла, которые превращают эпическую „Клеопатру“ в лирическую балладу; нагромождение аксессуаров, сгущающих лирическое впечатление торжественности, пышности и блеска экзотического пиршества, ведет нас от простого и экономного, классически строгого и точного искусства Пушкина к романтическому стилю эротических баллад.

II. Повествовательные темы.

Тема Клеопатры обработана Пушкиным эпически: это — об‘ективное повествование, сдержанное, почти холодное, нигде не впадающее в личный эмоционально-взволнованный, лирический тон. Личная оценка пластически изображенного отсутствует: из пушкинского отрывка одинаково возможно вывести учение о красоте напряженной и яркой земной любви, как это делает Брюсов (в статье „Египетские Ночи“ в издании проф. С. А. Венгерова, т. III), или моральное осуждение глубин сатанинских, как это сделал Достоевский. Напротив того, личное отношение Брюсова к теме „Египетских Ночей“ определяется с самого начала его интимным тяготением к эротике „Любви и Смерти“. Оно проявилось уже в вышеупомянутой статье, посвященной замыслу Пушкина. „Античное миросозерцание было культом плоти. Античная религия не стыдилась Красоты и Сладострастия. Вся античная древность обожествляла обнаженную красоту человеческого тела... Свой „страстный торг“, свой вызов купить три страстных ночи Клеопатра ставит под покровительство богов... В миросозерцании, основанном на культе плоти, должны господствовать две идеи: наслаждения и смерти... Клеопатра является как бы олицетво-

рением этого античного мира. В Клеопатре воплощен идеал телесной красоты... В Клеопатре воплощен и идеал обожествления человека... Красота и наслаждения суть дары божества. Утаивать красоту и укрывать свои ласки значит совершать грех против Бога... Древний мир знал священную проституцию при храмах. Женщина, продавая себя за деньги, исполняла служение богу. В ряды таких храмовых проституток становится и Клеопатра". Если в этих словах Брюсова звучит интимное вчувствование в эротику „Клеопатры", то они намечают, вместе с тем, пути уподобления эпического повествования Пушкина лирическому настроению Брюсовских баллад. Это уподобление начинается с обработки лирических тем.

Основная тема „Египетских Ночей", по мнению Брюсова, — тема „Страсти и Смерти". Эта тема дает возможность использовать любимое тематическое соединение страсти и муки, которое мы наблюдали так часто в эротических балладах. Отвергнутая Флавием, Клеопатра обещает ему мучительную казнь; она только что говорила: „Я наслаждения устрою, пресыщу новой лаской я"; теперь ее слова звучат контрастом;

„Твоей мучительной судьбе,
Твоей неумолимой казни
Все ужаснутся..."

Критон, которого рабы уводят на казнь, „влечется сладострастно за ней, целуя каждый шаг":

„Постой, палач! В свой смертный час,
За счастье принимая муки,
Хочу приветствовать зарю!.."

И безыменного юношу, единственного, который тронул ее сердце, царица отравила собственноручно:

Он кубок пьет. Она руками
Его любовна обвила

И снова нежными устами
Коснулась детского чела.
Улыбкой неземного счастья
Он отвечает, будто вновь
Дрожит на лоне сладострастья...
Но с алых губ сбегает кровь,
Взор потухает отененный,
И все лицо покрыто тьмой...
Короткий вздох,—и труп немой
Лежит пред северной колонной...

В изображени отношений Клеопатры и ее любовников Брюсов тоже уподобляет „Египетские Ночи" темам своих баллад. Флавий, который отвергает любовь, предложенную царицей, напоминает „юношу-прохожего" из баллады „Путник". Сопоставим сходные словесные выражения.

„Египетские Ночи"

1 ....Без боязни
Он смотрит на лицо ее...
Спокойным взором, не бледнея,
Встречает гневный взор жены...
2. Она дрожит от гнева,
Ее изменены черты...
3. К нему царица:—„Мой властитель,
Еще есть время. Я—твоя!
Ужель и взгляда я не стою?
Я наслаждения устрою,
Пресыщу новой лаской я...
Пади на ложе наслажденья,
Где ждет тебя любовь моя!"

„Путник"

1. И путник, взор подняв неспешно,
Глядит, как царь, на дочь царя...
2. Бледнеет и дрожит царевна...
Она растерянно и гневно
Бросает кубок на песок...
3. Зовет царевна: „Брат безвестный,
Приди ко мне, сюда, сюда!...

Я уведу тебя к фонтанам,
Рабыни умастят тебя,
В моем покое златотканном
К тебе я припаду, любя"

В словах Критона, обращенных к Клеопатре,—то превращение любви в священнослужение, алькова — в алтарь, о котором мы говорили уже по поводу баллад („она вошла стопой неспешной, как только жрицы входят в храм"):

...„Пред тем, как Феб, грозя лучами,
Блеснет,—владычица любви,
Порыв жреца благослови!
Он здесь, коленопреклоненный,
Лобзает, весь горя огнем,
Святыни, спрятанные днем,
И каждый волос благовонный
На теле божеском твоем!"..

Наконец, отношение Клеопатры к безвестному юноше третьей ночи („ребенок, страстью утомленный", „мой мальчик") уподобляется отношению помпеянки к „стыдливому мизийцу" („но ты, мой друг, мизиец мой стыдливый", „не верь, дитя!"..) или Мессалины к ее „мальчику": одна из любимых тем брюсовских баллад—любовь гетеры, искушенной во всех тайнах страсти, к неопытному и робкому мальчику. Но даже тема раба, „свидетеля чар ночных", „прикованного к ложу", нашла себе место в одном из эпизодов новых „Египетских Ночей". Это—влюбленный в Клеопатру юноша, ревниво смотрящий в окна царицы, торжественно справляющей первую брачную ночь:

Но кто застыл в беседке роз?
Один, во власти мрачных грез,
Он смотрит на окно царицы,
И будет, молча, ждать денницы,
Прикован взором, недвижим,
Безумной ревностью томим,
Иль плакать вслух, как плачут дети!
Не он ли, хоть на краткий срок,
Царицы грустный взор привлек,
Не он ли вынул жребий третий?..

Таким образом Брюсов тематически уподобляет „Египетские Ночи" своим эротическим балладам, заменяя об'ективное, пластическое, сдержанное и безличное повествование Пушкина лирически-взволнованным рассказом.

III. Внутренние образы.

Система внутренних образов, на которых построены новые „Египетские Ночи", уже знакома нам из эротических баллад. В центре поэмы стоит „она". Сама Клеопатра напоминает героиню брюсовских баллад. Она—„царица" и „гетера" одновременно, „венценосная гетера", как было сказано о ней в одной из баллад „Венка" („Гребцы триремы"), „царственная блудница", как говорится здесь. Ее красота и царственное величие передаются знакомыми нам словами—самыми общими, безусловными в своей оценке, без оттенков, без индивидуальных отличий. „Она прекрасна. Божественны ее черты". Она—„прекрасна и ясна" (ср. в балладах: „Она прекрасна и безгрешна"). „Царица гордая"; „с сознаньем гордой власти". И Пушкин сопровождает явление Клеопатры идеализующим эпитетом, но в данном сочетании слов он кажется необыкновенно содержательным, индивидуальным и незаменимым: „Она задумалась и долу поникла дивною главой".

Признаками царского величия Клеопатры, как в балладах, являются рабы и прислужницы. Появление рабов завершает каждую любовную ночь. Так, после первой ночи: „Рабы, как на веревках звери, вступают в золотой покой"; „царица уже зовет своих рабынь; бежит невольниц вереница, неся одежды, пух простынь". После второй ночи: „Вошли рабы, теснятся строем". После третьей: „Бегут рабы со всех сторон и раскрывают опахала". „Рабыни выбрали давно наряд для утреннего часа". Такая важная роль рабов в поэме не предуказана пушкинским отрывком: здесь фантазия Брюсова свободно творила по методу бал-

лад. Зато у Пушкина Брюсов нашел другой мотив, родственный и нужный его поэзии: это—рабы, как участники любовных наслаждений царицы. „Она пошла в покои тайные дворца, где ключ угрюмого скопца хранит невольников прекрасных и юношей стыдливо-страстных“. Найдя в пушкинском черновике одну из своих любимых тем (любовь царицы к рабу—баллады „Раб“, „Рабыни“, „Путник, „Мессалина“) Брюсов обстоятельно и настойчиво развивает ее в своей поэме. Он превращает „невольников прекрасных“ в „красавцев под'яремных“: „Ей скучен хор льстецов наемных и страсть красавцев под'яремных“. Еще грубее сказано в другом месте: „Но той же страстью распалит на рынке купленный Нумид“.

Любопытно рассмотреть эмблематические аксессуары, с помощью которых в поэме Брюсова создается экзотическая обстановка царственной любви. В законченном отрывке „Клеопатры“ Пушкин избегает лишней обстановочности, загромождающих деталей. Он экономен на слова и ограничивается самым необходимым:

Чертог сиял. Гремели хором
Певцы при звуке флейт и лир...

Вот обстановка пиршества, изображенная в начальных стихах. Две последние строфы завершают изображение этой обстановки, с такой же насыщенностью вещественного смысла:

... Фонтаны бьют. Горят лампады.
Курится легкий фимиам,
И сладострастные прохлады
Земным готовятся богам;
В роскошном золотом покое,
Средь обольстительных чудес,
Под сенью пурпурных завес
Блистает ложе золотое...

Вместо пластических образов пушкинского описания, об'ективных и вещественных, Брюсов, по методу „Баллад“,

нагромождает экзотические аксессуары в целях усиления лирического впечатления, сгущения эмоциональной настроенности, нагнетания образов, сходных по своей общей окраске. Мы видели, что с этой целью он обращается к черновому прозаическому наброску Пушкина, в котором находит богатый материал для изготовления эмблематических акссесуаров в духе балладной экзотики. Можно даже предположить, что любимые экзотические образы „Баллад“ восходят к „Египетским Ночам“—„фонтаны“, „опахала“, „фимиам“, „лампады“, „фиалы“ и т. п. Нет ни одного из этих предметов экзотической обстановки, употребление которого не было бы освящено примером Пушкина, каким-нибудь черновым наброском; вместе с тем, нет ни одного случая, где бы это употребление соответствовало духу пушкинской поэзии.

Пушкин два раза говорит о „пышном пире“—эпитет идеализующий, но в данном индивидуальном сочетании слов вполне конкретный и содержательный. „Царица голосом и взором свой пышный оживляла пир“. И потом, при сознательном возвращении к образам первой строфы: „И пышный пир как будто дремлет“. Брюсов расточителен в употреблении пушкинского слова: „Был снова праздник в пышном зале александрийского дворца“. Стол убран „пышно“; это соединение повторяется два раза, как у Пушкина,—в начале и в конце поэмы: „За пышно убранным столом круг для веселья отгорожен“. „За пышно убранным столом царица встретит триумвира“. Зато слово „пир“ соединяется с эпитетами неопределенными и незначащими, похожими на обычные словесные определения „царицы“: „Прекрасен и беспечен пир“...

Описывая страстные наслаждения, Пушкин осторожен и скуп в упоминаниях о „ложе любви“: он приберегает это слово для последнего стиха, где его вещественный смысл звучит полновесно и неослабленно:

В роскошном золотом покое,
Средь обольстительных чудес,
Под сенью пурпурных завес
Блистает ложе золотое...

Когда ложе употребляется в переносном смысле, оно появляется также в сочетании слов, индивидуальном и выразительном:

На ложе страстных искушений
Простой наемницей схожу...

Зато в черновом отрывке Брюсов нашел вариант, вдохновивший его на описание картины древнего пиршества: „Гости на ложах из слоновой кости". В новой поэме „ложе" и в буквальном и в переносном смысле употребляется так же часто и без разбора, как в балладах. „На ложах из слоновой кости лежат увенчанные гости". „На ложах гости возлежали". „На ложе золотом царица гордая не дремлет". „На мужа, кто простерт на ложе". „С ложа прянул". „Падем на ложе наслажденья". „Очнулась, поднялась на ложе".

К обстановке пиршества относятся „опахала", „фимиамы", „лампады" и „факелы". У Пушкина сказано вещественно и кратко, всего два слова: „Горят лампады". У Брюсова—лирическая гипербола, метафорическое выражение, анимающее два стиха: „Десятки бронзовых лампад багряный день кругом струят". Но и этого освещения Брюсову недостаточно; для усиления светового впечатления он прибавляет: „Вокруг при факелах блистали созданья кисти и резца" ([20]). В черновом наброске Пушкина—ряд точных, вещественно осмысленных образов: „Широкие опахала навевают прохладу". В переложении Брюсова лирически подчеркиваются ощущения тишины и покоя: „Беззвучно веют опахала". И, вслед за этим, слово „опахало" механически возвращается, как эмблематический признак царственного величия: „Бегут рабы со всех сторон и раскрывают опахала". Точно так же Пушкин говорит о „чаше"

кратко, вещественно и абсолютно точно,—там, где перед ним встает пластический образ задумавшейся Клеопатры: „Но вдруг над чашей золотой она задумалась...“ Брюсов предпочитает более экзотическое слово „фиал“ и употребляет его несколько раз, как поэтическое украшение пышного пиршества. „И мальчики скользят, цедя вино в хрустальные фиалы“ (Ср. в черновом наброске Пушкина: „Евнухи разносят вина Италии“). „И звонко в искристый фиал, опенены, сбегают струи“... „Фиалы тонких умащений“. Вещественный смысл слова для Брюсова безразличен; он легко заменяет его другим, имеющим совершенно иной смысл: „Прощальный выпьем мы фиал. Он кубок пьет“.

Пушкинская „Клеопатра“ упоминает о „золотом покое“ царицы, в особенно значительном месте, в конце отрывка: „золотой покой“ и „пурпурные завесы“ употребляются со всей полновесностью вещественного смысла этих слов: „В роскошном золотом покое, средь обольстительных чудес, под сенью пурпурных завес блистает ложе золотое...“ „Золотой покой“ и „пурпурные завесы“ Брюсов превращает в эмблематические клише, условно обозначающие известные лирические настроения и возвращающиеся особенно часто; их условный, эмблематический смысл—в том, что „золотой покой“ есть сфера любовных радостей и очарований царицы, а „кровавые завесы“ знаменуют настроение любви, которую увенчивает смерть. О „покое“ говорится: „рабы... вступают в золотой покой“, „идет царица в свой покой“, и вдруг, с поразительным нарушением стиля: „не сонных в спальне луч застал“... ([21]) В „завесах“ подчеркивается их красный цвет: „И свисли пурпурные ткани, Гимена тайны затая“. „Свет, через пурпурные ткани проникнув, бродит на полу“. „Раскрыты завесы у двери“, „меж завес окон“. Ср. также: „Уже разубрана терасса, над ней алеет полотно“.

Если просмотреть поэму, как художественное целое, становится ясным, что вся она построена, как последова-

тельность экзотических образов, нагромождение которых создает впечатление особенной пышности, яркости, богатства и напряженности эстетического воздействия. Вместо краткости и вещественности пушкинского описания, экономно ограничивающего себя логически необходимым,—нагромождение и нагнетание образов, оправданное только их эмоциональным, лирическим действием и потому не выходящее из сферы некоторых условных, механически повторяющихся, эмблематических клише:

Но что веселый праздник смолк?
Затихли флейты, гости немы;
В сверканьи светлой диадемы
Царица клонит лик на шелк...

Или еще:

Окончен пир. Сверкая златом,
Идет царица в свой покой
По беломраморным палатам.
За ней—рабов покорный строй...

Достаточно небольшого указания в этом направлении пушкинского черновика, чтобы Брюсов, со свойственной ему расточительностью, занялся созданием экзотической обстановки, соответствующей эмоциональной окраске его лирической поэмы. Так создалась первая глава поэмы, пересказывающая черновой прозаический вариант („Прекрасен и беспечен пир в садах Египетской царицы...“). Так, отрывок стихотворного черновика:

Весь мир царице угождает:
Сидон ей пурпур высылает...

вдохновил Брюсова на развитие этой темы в духе экзотического сопоставления роскошных произведений всего древнего культурного мира:

Сидон ей пурпур высылает;
Град Киликийский—лошадей;
Эллада—мрамор и картины;
Италия—златые вина,
И Балтика—янтарь седой...

Таким образом Брюсов заменяет вещественность, краткость и пластичность законченного отрывка „Клеопатры“ экзотической обстановочностью прозаического черновика. Заимствуя у Пушкина образы, родственные балладной экзотике, „опахала“, „фиалы“, „благоухания“, „лампады“ и т. д., он превращает эти образы, у Пушкина всегда вещественные и значительные по смыслу, в механически повторяющиеся эмблематические аксессуары, выражающие основное лирическое настроение его стихов и сгущающие их однообразную эмоциональную действенность.

IV. Словарь и словоупотребление.

Словарь новых „Египетских Ночей“ напоминает словесные образы Пушкина лишь с внешней стороны. Как в эротических балладах, Брюсов не выходит из узкого круга словесно-поэтических возможностей: по-прежнему, это—слова безусловной напряженности и яркости, обобщенные, недифференцированные, об'единенные резкими контрастами. Каждое из этих слов освящено примером Пушкина и, действительно, может быть установлено в законченном отрывке „Клеопатры“ или в вариантах, но употребление их у Брюсова подчиняется законам иного стиля. Высокий стиль пушкинской „Клеопатры“ требует больших и возвышенных, идеальных слов. Но сочетание слов у Пушкина, как у поэта-классика, всегда индивидуальное, незаменимое и абсолютно точное; связь между эпитетом и соответствующим ему словом—синтетическая, т. е. эпитет обогащает свой предмет новым существенным признаком; в каждом слове до конца использован его вещественный и логический смысл. У Брюсова значение слов не бывает точным и определенным: слова теряют свою смысловую выразительность, делаются обобщенными и применимыми ко всякому отдельному случаю; только общая лирическая окраска, эмоциональный смысл целой группы слов произ-

водит определенное художественное действие. Приведем несколько примеров.

Пушкин, как и Брюсов, употребляет слова „прекрасный“ и „сладостный“ для выражения безотносительной оценки внешнего впечатления или внутреннего душевного движения. Но при этом, в каждом отдельном случае, эпитет „прекрасный“ соединяется со своим предметом синтетической смысловой связью, индивидуальной и абсолютно точной. „Хранит невольников прекрасных и юношей стыдливо страстных“. Брюсов употребляет обычные для него, обобщенные и лишенные вещественного смысла формулы: „Он смотрит. Та прекрасна. Божественны ее черты“. „И вновь прекрасна и ясна“. Отдельные слова „прекрасный“, „ясный“, „божественный“ не дифференцированы в своем вещественном смысле и лишь в общей форме определяют эмоциональное воздействие исключительной и безусловной красоты царицы. То же слово, обозначавшее общее впечатление ее царственного облика, последовательно применяется к отдельным частям ее „прекрасного“ тела: „прекрасное чело“, „прекрасной груди, рук и плеч“. То же — о празднике: „прекрасен и беспечен пир“; о стране: „дары Финикии прекрасной“. Точно так же у Пушкина с изысканной простотой и новизной в сочетании слов: „Александрийские чертоги покрыла с л а д о с т н а я т е н ь“. У Брюсова—смутно и обобщенно: „Я здесь для сладостных услуг“. „Но слаще вольная любовь“. „Прохладу сладко наводя“. „Сладко плача и смеясь“ (22).

Образы света и мрака в своей контрастной напряженности в новой поэме—те же, что в эротических балладах: „светлый“, „белый“, „бледный“, „сумрачный“, „мрачный“, „смутный“, „мгла“, „тень“, „ночь“. И здесь Пушкин точно и просто передает вещественное впечатление: „Александрийские чертоги покрыла сладостная тень“; Брюсов повторяет привычные словесные клише, создающие некоторую общую эмоциональную окраску изображения: соединение

„мрачных“ и „светлых“ лирических впечатлений. „Бледнеет тень ночных видений“. „Не сходит тень с ее чела“, „А вдалеке, где гуще тени“. „И тени сумрачной печали ее прозрачный взор застлали“. В последнем примере характерно тавтологическое повторение — „сумрачные тени“ — связанное с тем, что механически возвращающееся слово уже потеряло свой вещественный смысл и потому нуждается в подновлении и усилении своей смысловой действенности. Особенно обычны у Брюсова словесные контрасты света и тени, светлого и темного: „Бледнеет тень ночных видений“. „И гости сумрачны и бледны“. „И светлый дым благоуханий, виясь, колеблет полумглу“. Такие контрасты усиливают лирическую напряженность контрастирующих образов.

Между красочными, вернее, световыми контрастами белого и черного, светлого и темного колеблется словесное искусство Брюсова; по-прежнему, оно слепо к другим красочным обозначениям. В поэме встречаются еще красный и золотой цвет, но это—эмблематические краски: красный означает кровь и страсть, золотой—роскошь, царственную пышность. Мы говорили уже о красных (пурпурных, алых) завесах; ср. еще: „И струи алые помчались“. „Но с алых губ сбегает кровь“ и т. д. Золотой цвет намечен уже Пушкиным, как основной для „Клеопатры“; он употребляется и здесь с полнотой вещественного смысла: „золотая чаша“, „золотой покой“, „ложе золотое“. Брюсов употребляет это слово чрезвычайно щедро и неопределенно: „Прочь злато, ткани и каменья“. „Италия—златые вина“. „Сверкая златом, идет царица в свой покой“. Характерная замена: в черновике Пушкина мы читаем: „на берегу четвереугольного озера, выложенного мемфисским мрамором“; мемфисский мрамор, очевидно, представляет особую разновидность этого камня, различаемую по внешнему виду. В переложении Брюсова: „там, где квадратный водоем мемфисским золотом обложен“. Спрашивается, какая веще-

ственная разница между „мемфисским золотом“ и золотом других стран?

Мы не будем подробно останавливаться на известных нам из баллад словесных образах страсти: „страстный“, „сладострастный“, „дрожит“, „содрогание“, „трепет“, „наслаждение“, „нега“, „ласка“, „лобзание“, образы страсти, как тайны и чуда, огня и опьянения. Отметим только, что любимые брюсовские слова освящены примером пушкинской эротики, но употребление этих слов противоречит духу поэзии Пушкина. Пушкин соединяет слова „страсть“ и „дрожь“: „рекла, и ужас всех об'емлет, и страстью дрогнули сердца“. Брюсов лишает то же соединение его точного, вещественного смысла: „Дрожит на лоне сладострастья“. „Всем сладострастьем женской дрожи“. Метафоры и сравнения, соединявшие слова „страсть“ и „пламя“, употреблялись в стихах Брюсова так часто, что потеряли свой вещественный смысл. „В Египетских Ночах“, на протяжении пяти страниц, мы читаем четыре раза: „Ты страстью распаляешь кровь“. „Предать свой стан об'ятьям распаленным“. „Но той же страстью распалит“. „Приемля зной палящих губ“. Поэтому Брюсову приходится подновлять смысловую выразительность тавтологическими повторениями, как в последнем примере: „зной палящих губ“; „весь горя огнем“; „огнист и жгуч“. То же относится к износившемуся сочетанию „тайна страсти“: „Гимена тайны затая“.

Таким образом, в области словесных тем и словоупотребления поэма Брюсова ничем не отличается от его баллад. Напряженность и яркость слов безотносительная, контрасты крайностей и отсутствие переходов, идеализующий стиль и постоянное возвращение к тому же запасу слов, одностороннему по своему составу; с пушкинским словарем—лишь внешнее сходство, при полном внутреннем различии, которое проявляется, прежде всего, в неясности словоупотребления, обобщенного, логически невыразитель-

ного и недифференцированного по своему вещественному смыслу.

V. Выбор и соединение слов.

Конечно, идеализующий стиль требует и здесь, как в балладах, особого возвышенного словаря; торжественные славянизмы встречаются в изобилии: „чело“, „уста“, „очи“, „ланиты“, „лобзанья“, „злато“, „глава“, „денница“ и т. д. Иногда стиль поэта кажется искусственно приподнятым: „И Флавий открывает очи“. Не всегда он удерживается на такой высоте; тогда простота повествования противоречит возвышенному пафосу условно-поэтических строк и звучит, как диссонанс. Ср. напр. Онегинское начало IV главы:

Означились огни денницы,
Рабочий пробудился люд;
По узким улицам столицы
Ряды разносчиков снуют.

Простые слова, в особенности, когда они содержат элемент рассуждения, нарушают стремительный под'ем лирически взволнованных поэтических строк. Вот пример таких диссонансов:

И долго, с думою глубокой,
Она сидела одиноко,
И стыло гретое вино...

Или:

Она ненужных слов не тратит,
И мыслит:—„Он красив, не глуп,
Он жизнью эту ночь оплатит,
Но почему так чужд мне он?“...

Или еще:

—„Ты надо мной властна, быть может,
И тело бедное мое
Безжалостный палач изгложет.

Но все ж—я прав. Что обещал,
Я, в эту ночь, исполнил честно:
С тобой я, как тебе известно,
До третьей стражи разделял
Твои, царица, вожделенья,
Как муж, я насыщал твой пыл...
Чтож! Я довольно в мире жил,
А ты—свершай свои решенья!"

Это счетоводство страсти, это педантическое указание причин и следствий в последнем примере („с тобой я, как тебе известно", „чтож, я довольно в мире жил"), даже в устах стоика, производит впечатление провала с высоты лирического пафоса предшествующих и последующих стихов. Такая же прозаическая обстоятельность, такой же рассудочный педантизм в следующих выражениях:

Ты будешь для меня царицей,
В моей душе, не на словах!..

Или:

Пока они у двери,
Хоть поцелуй, по крайней мере!..

Рассудочная стихия брюсовского творчества особенно чужда стилю Пушкина. В „Клеопатре" Пушкин мыслит конкретными поэтическими образами, пластически изображает, а не рассуждает. Как поэт-классик, он отлично владеет, где это нужно, логической стихией речи, подчиняя ее художественному замыслу: поэтому он никогда не бывает рассудочным, не впадает в „прозаизмы". Напротив того, в напевной, эмоциональной, романтической лирике Брюсова рассудочные понятия, отвлеченные идеи не находят себе действительного художественного воплощения и вступают в резкое противоречие с общей лирической взволнованностью его стиля. Припомним его любимый прием—отвлечение эпитета, замену прилагательного абстрактным существительным, выражающим его логическое содержание (по типу: „белость плеч" вм. „белые плечи"). В „Египетских

Ночах“: „глядит на смену наслаждений“; вм. „на сменяющиеся наслаждения“; „неся одежды, пух простынь“ вм. „пуховые простыни“. Рядом с насыщенной вещественным смыслом пушкинской строфой олицетворение абстрактного понятия особенно заметно:

Пушкин: Под сенью пурпурных завес
Блистает ложе золотое.
Брюсов (продолжает): Что там? Свежительная мгла
Теперь каким признаньям внемлет,
Какие радости об'емлет,
Лаская страстные тела?..

Употребляя абстрактные слова в переносном значении, Брюсов постоянно впадает в противоречие с вещественным, конкретным смыслом слов, для него не существенным:

Там, где квадратный водоем
Мемфисским золотом обложен,
За пышно убранным столом
Круг для веселья отгорожен...

Конечно „круг“ понимается здесь, как область, место, „сфера“, не пространственно, а идеально. Но для конкретно-мыслящего поэтического воображения что могло бы означать такое словесное построение: „Там, где крадратный водоем обложен золотом, за столом, отгорожен круг для веселья“?

Или еще:

Порфирных львов лежат ряды,
Чудовищ с птичьей головою,
Из клювов золотых, чредою,
Точа во глубь струю воды...

Здесь отвлеченности и непонятности конструкции осcбенно способствует слово „чреда“. Брюсов, вообще, любит употреблять пространственные обозначения, сохранившие в языке только отвлеченный, переносный смысл: „ряд“, „строй“, „вереница“, „круг“, „чреда“ и т. д. Он пользуется

этими словами без всякого внимания к их вещественному смыслу, только увеличивая таким словоупотреблением абстрактность своих словесных построений: „Бежит невольниц вереница, неся одежды“... „Рабы теснятся строем, влекут его“... „За ней рабов покорный строй и круг поклонников смущенных“... „Ряды разносчиков снуют...“ (23).

По прежнему, как следствие неумения поэта эмоционального, романтического типа овладеть логической стихией речи и построить стройное и расчлененное предложение, в поэме встречаются неловкости синтаксического построения, как только у Брюсова возникает желание наметить более сложное логическое соотношение между частями предложения. „Ужели эта красота сегодня станет прах могилы? Какая страшная мечта“. „И смотрит с пасмурным челом на мужа, кто простерт на ложе“. „За мигом миг, казался строже взор гостя странного“.

Эти различные неловкости и несоответствия—несоответствия возвышенного патетического стиля и рассудочного прозаизма, абстрактных понятий и их конкретного, вещественного смысла, лирической напевности и синтаксической запутанности—производят нередко, помимо воли автора, комическое впечатление:

Ах, не она ль вчера ему
Всем сладострастьем женской дрожи,
Как властелину своему,
Вливала в жилы страсть. И что же?..

Такие внутренние противоречия и несоответствия стиля показывают, что Брюсов, как поэт эмоционально-лирического типа, не может художественно овладеть той рассудочной стихией, которая всегда присутствует в его поэзии, внося в его произведения отвлеченность и холод, несвойственные лирическому стилю. В искусстве Пушкина и классической школы логическая стихия речи претворяется в живую плоть художественного произведения, начиная с отдельных слов, отчетливых по своему смыслу и точных в своем употребле-

нии, через сознательную и сложную постройку синтаксических соединений, вплоть до общего строения композиционного целого, расчлененного, легко обозримого и последовательного в своем основном развитии и расположении отдельных частей.

VI. Лирическая композиция.

Обнаружить в поэме Брюсова особенности лирической композиции представляет задачу, гораздо более сложную, чем исследование с этой точки зрения эротических баллад. Там лирический стиль требует простейших форм повторения, отдельных слов и целых стихов. Здесь необходимость двигать повествование не допускает таких элементарных приемов песенного стиля: простые повторения встречаются лишь в отдельных случаях, нигде не являясь существенным признаком стиля поэмы. Напр. „Иль плакать вслух, как плачут дети". „Ей все послушно, все доступно". „Творить хотенье из хотений". „Спокойным взором, не бледнея, встречает гневный взор жены".

Уже гораздо обильнее повторения синтаксические, связанные с анафорой и ритмико-синтаксическим параллелизмом (более или менее свободным) и определяющие собой строение отдельных отрывков:

... Но тих торжественный дворец.
Еще угрюмый страж-скопец
Не отворял глухих затворов;
Еще на беспощадный зов,
Во сне счастливый—сонм рабов
Не открывал в испуге взоров...

Повторения такого рода обычно встречаются в лирически взволнованных монологах действующих лиц.

В словах Клеопатры:

Твоей мучительной судьбе,
Твоей неумолимой казни
Все ужаснутся!..

Или:

Но все, что листья, все подобны,
Для ночи созданы одной!..

В словах Критона:

За весь Олимп я не отдам,
Того, что есть, того, что было,
И не завидую богам!..

Лирическая действенность повторения усиливается здесь присутствием элемента взволнованного восклицания или вопроса. Нередко автор прерывает свое повествование, чтобы дать волю таким лирическим возгласам. В эпическом повествовании Пушкина, напротив того, личный голос поэта, его эмоциональное участие, нигде не нарушает последовательного, об'ективного течения пластических образов. Ср. у Брюсова — восклицания и вопросы поэта, усиленные лирическими повторениями:

Ах, не она ль вчера ему,
Всем сладострастьем женской дрожи,
Как властелину своему
Вливала в жилы страсть?—И что же!
Ах, не она ль, среди затей,
Припоминала вдруг лукаво...

Или так:

Не он ли, хоть на краткий срок,
Царицы грустный взор привлек,
Не он ли вынул жребий третий?

Или еще:

В ее глазах—какая сила!
Как нежен стал ее язык!

И дальше;

Что там? Свежительная мгла
Теперь каким признаньям внемлет,
Какие радости об'емлет
Лаская страстные тела?

Повторения, как признак лирической композиции, могут проникнуть в строение целой главы и определить собой ее развитие. Так в главе V, в рассказе о второй ночи, проведенной царицей с Критоном: „Он—счастлив, он—безумен страстью, он медлить заклинает тьму... Но он ослеп, он ничего не видит... он молит в трепетной истоме... он обречен, но ласки ждет". Клеопатра: „Он—красив, не глуп, Он жизнью эту ночь оплатит, но почему так чужд мне он?.." В дальнейшем повествовании: „Он снова припадает к ней. Он смотрит ей в глаза".. Такое построение повествования обнаруживает лирическое волнение, постепенное нарастание и усиление впечатления, сходное с построением баллады „Раб" (повторение союза „и") или „Рабыни" („Она была как свет прекрасна... Она к нам в душу тенью страстной... Она—царевна, мы—рабыни..." „Он был царевич и мужчина, он был и силен и красив...")

Для более детального изучения такой лирической композиции особенно пригодна глава VI, описывающая третью ночь (Клеопатра и безымянный юноша). Здесь основное развитие повествования определяется рассказом о поведении юноши, намеченном в ряде коротких предложений, которыми открываются соответствующие строфы. „Он спит, ребенок, страстью истомленный... Он спит. Но сонные уста так чисты!.. Он пробуждается... Уже?.. Он бледен, страшен он лицом... Он смотрит. Та—прекрасна"... Между этими основными композиционными повторениями—другие, второстепенные: „Он спит, ребенок, страстью истомленный... **Так** молод! Были **так** стыдливы его невольные порывы, **так** робки просьбы детских глаз... Он спит. Но сонные уста **так** чисты! **Так** ресницы милы!.. **Ей** жутко, **ей** почти что больно... Он пробуждается. Уже? Все вспомнил. Так: чертог, царица, **и** в окна бьющая денница, **и** он стоит на рубеже... Он бледен, страшен он лицом. **И** сердце царственной блудницы внезапной болью стеснено, **и** чувства, спавшие давно, оживлены в душе

царицы, и двое на лучи денницы, равно дрожа, глядят в окно. И, голос понижая, словно кого то разбудить страшась, лепечет быстро и любовно царица, к юноше склонясь"... Построение дальнейшей части этой главы определяется новым повторяющимся словом, намечающим основные композиционные рамки повествования; это—призыв бежать из дворца, которым обмениваются царица и юноша. Клеопатра: „Хочу спасти тебя! Беги! Есть дверь за северной колонной... Час минет,—и спасенья нет. Беги!" „Что я? Беги, пока есть время!"... Юноша: „Беги со мной!"... „Противится, твердя упорно: „Беги со мной!" Юноша: „Бежим! Нас позвала любовь!" Клеопатра: „Так! Мы бежим из этих зал!".

Если обратиться к еще более широким композиционным заданиям, мы и здесь обнаружим лирический принцип повторения и параллелизма. Повторение введено в рассказ о каждой из трех ночей. Описание каждой ночи начинается на рассвете: I. „Означились огни денницы; рабочий пробудился люд..." II. „Все ограниченней, короче остаток малый новой ночи..." III. „И третья ночь прошла..." Каждая ночь заканчивается, как мы уже видели, появлением рабов и рабынь и описанием казни „счастливца". Царица бьет в кимвал и призывает стражу: I. „Безмолвно, ярость подавляя, та бьет по меди молотком". II. „Она стоит перед кимвалом, не отвечает и стучит". III. „И вдруг далеко по дворцу пронесся медный зов кимвала". Каждый из любовников Клеопатры произносит монолог, в котором открывается характер его любви. Мы говорили уже о повторении в описании праздника Клеопатры в главе I и II. Это лирический прием параллелизма, усиливающего впечатление, которым, как мы видели, разрушен замысел Пушкина, но который вполне соответствует духу лирической поэмы Брюсова.

Пушкин в эпическом рассказе своей „Клеопатры", необыкновенно сжатом и последовательном в ходе развития повествования, сообщает только фактически необходимое

не задерживаясь ни на каких подробностях. При такой скупости и строгости в развитии повествования лирические повторения принципиально невозможны; и, действительно, мы не находим у Пушкина никаких существенных повторений, кроме возвращающегося описания пира, погруженного в молчание задумчивостью Клеопатры: но здесь это—прием описания, а не лирического усиления впечатления, и требуется он логическим контрастом в изображении первоначального веселья и наступившей внезапно тишины: „Царица голосом и взором свой пышный оживляла пир...“ „И пышный пир как будто дремлет“. Поэтому повествование Пушкина ощущается нами, как об'ективная смена пластических образов, как свободное от личного волнения и участия творчество эпического поэта. Поэма Брюсова, напротив того, выдает своей композицией лирическое волнение автора, его эмоциональное участие, которое проявляется в некоторой единообразной эмоциональной окраске всего повествования.

Поэтические отступления от имени автора, его лирические возгласы не являются единственным признаком этого участия, хотя они играют в этом смысле существенную роль. Рассказ Брюсова, прерываемый лирическими восклицаниями и вопросами, всегда обнаруживает эмоциональную заинтересованность в судьбе героев:

Не сонных в спальне луч застал!
Чу! говор, вздохи, поцелуи,
И звонко в искристый фиал,
Опенены, сбегают струи...

Или еще:

Что может отвечать царица
На детский, на бессвязный бред?
А за стеной шумит столица...
Он—обречен; спасенья нет.

Брюсов усвоил себе в „Египетских Ночах“ обычные композиционные приемы т. н. лирической поэмы. В каждой

главе его произведения повествование прерывается лирическим монологом или драматическим диалогом, часто без обозначения говорящего лица. Как в балладах, герои высказывают свое душевное состояние в лирически взволнованной, эмоциально окрашенной, аффективной речи:

— „Настало время расставанья".
— „Еще, еще одно лобзанье!"
— „Пора. Сияет в окна день".
— „Нет! Погляди! повсюду тень!"
— „Конец!" Она встает и властно
Идет, чтоб дать условный знак,
Но он влечется сладострастно
За ней, целуя каждый шаг.
— „Помедли! Видишь, я не трачу
Ни мига даром! Пью до дна
Блаженство! Я от счастья плачу,
Что ты была мне суждена.
Что̀ Зевс, с его бессмертной силой!
За весь Олимп я не отдам
Того, что есть, того, что было,
И не завидую богам!"

Соответственно обычному построению лирической поэмы Брюсов вводит в композицию „Египетских Ночей" отрывочность, характерную для лирико-драматического стиля, выделяющего лишь вершины действия. Отдельные главы начинаются как бы с многоточия; многоточием обрывается также предшествующее повествование. „Все ограниченней, короче остаток малый новой ночи". Или так: „И третья ночь прошла. Он спит" и т. д. Такая же отрывочность проникает в строение каждой отдельной главы. Строфы отделены друг от друга внезапными переходами. Напр.:

Царица сумрачно глядит
На сон бестрепетно спокойный,
И грудь ее в тревоге знойной.

— „Проснися, воин! близок день!"
И Флавий открывает очи...

Пушкин пользовался в юности поэтической формой лирической поэмы, любил ее отрывочность, ее внезапные переходы, обилие лирических монологов и диалогов, эмоциональную взволнованность автора, его личное участие в судьбе героев. Так написаны байронические поэмы Пушкина: „Кавказский Пленник", „Бахчисарайский фонтан", „Цыганы" ([24]). Эпическое повествование „Клеопатры", насколько можно судить по написанному отрывку, отличалось, повидимому, особой связностью, непрерывным течением повествования. Монолог Клеопатры не носит лирического характера и вызывается необходимостью экспозиции. Душевное волнение поэта нигде не прерывает спокойного и об'ективного течения пластических образов.

Мы могли бы показать, что существенный элемент художественной действенности брюсовских поэм заключается, по прежнему, не в вещественном и логическом смысле слов, а в звуковой стихии речи, в лирической напевности, связанной с общим эмоциональным тоном художественного целого лирической поэмы. Однако, это ясно доказывается теми особенностями романтического стиля, которые были отмечены до сих пор. Поэтому, вместо многих примеров, рассмотрим расположение гармонических гласных в одном из характерных отрывков:

Он кубок пьет. Она руками
у о а а
Его любовно обвила,
о о а
И снова нежными устами
о е а
Коснулась детского чела.
у е а.
Улыбкой неземного счастья
— о а
Он отвечает, будто вновь
а(ет) у о
Дрожит на лоне сладострастья,
— о а

Но с алых губ стекает кровь,
а у а(ет) о
Взор потухает, отененный,
о а(ет) о
И все лицо покрыто тьмой
о о — — о
Короткий вздох,—и труп немой
о о у о
Лежит пред северной колонной
— — о

Весь отрывок окрашен повторяющимися ударными гласными „а“ и „о“, которые возвращаются на самых заметных местах, в конце первого полустишья и в рифме. Среди них, на симметричных местах, рассеяны редкие „е“ и „у“. Особенно выразительно повторение гласного „о“ в последних мрачно-торжественных стихах, описывающих смерть юноши. Обилие ударений, метрических строк или строк с пиррихием в третьей стопе придает брюсовскому стиху некоторую бедность и однообразие, которое мы наблюдали уже в балладах; однако частое повторение ударений и одинаковых ударных гласных и здесь является лирическим приемом усиления эмоциональной действенности стихов.

Это повторение звуков, вместе с основной тенденцией всех слов к усилению, к безотносительной возвышенности и яркости, к соединению контрастных образов одинаковой напряженности и силы, к лирическому повторению слов и лирической композиции, характеризует Брюсова „Египетских Ночей“, как поэта напевного, эмоционального типа, как романтика по преимуществу. С этой точки зрения становится понятной незаконченность и смутность его словесных образов и логическая невыразительность в сочетании слов. Неясность и недосказанность („поэзия намеков“) облегчает, как художественное средство, лирически неопределенное вчувствование в звучащее эмоционально-окрашенное сочетание слов. В данном случае у

Брюсова—все то же основное стремление: превратить отрывок Пушкинской поэмы в лирическую балладу.

VII. Выводы.

Во всех своих характерных особенностях новые „Египетские Ночи“ обнаруживают полное стилистическое тождество с эротическими балладами из сборника „Риму и Миру“. Задачу завершения „Египетских Ночей“ Пушкина Брюсов понял, как необходимость написать новую эротическую балладу на знакомую тему с помощью обычных стилистических приемов. В этой работе над освоением и уподоблением себе особенностей пушкинского искусства он обнаружил всего яснее отношение своего стиля к стилю своего предшественника, и мы можем, основываясь на произведенном только что сопоставлении, решить вопрос о том, в какой мере „Египетские Ночи“ Пушкина могут рассматриваться, как источник брюсовских баллад и его поэтического творчества вообще.

Брюсов заимствовал у Пушкина лишь внешнее и немногое—материал для поэтической постройки; это немногое он использовал по своему, подчиния его формальным законам своего искусства. Тему „Клеопатры“ он понял, как тему эротической баллады, соединяющей напряжение радости и страдания, чувственное наслаждение и муку, страсть и смерть; отсюда глубоко идущее тематическое уподобление „Египетских Ночей“ знакомым нам балладам. Изображение пира Клеопатры, вещественное, краткое и точное, он использовал, как материал для создания эмблематических аксессуаров в духе балладной экзотики, которые, по своей общей лирической окраске, соответствовали бы эмоциональному смыслу изображаемого. Словарь Пушкина, идеализованный сообразно поставленной художественной задаче, но всегда абсолютно точный и строгий в смысле выбора и сочетания слов, всегда предполагающий

индивидуальную, неповторяемую, синтетическую связь между эпитетом и его предметом, он подчинил своеобразным особенностям своего поэтического стиля, повторяя те же слова, но в сочетаниях, делающих их смутными, обобщенными и логически невыразительными. Пользуясь словами, до крайности напряженными и яркими, соединяя их элементарными контрастами одинаково резких противоположностей, нагромождая лирические повторения отдельных звуков или слов или целых стихов, он создал произведение типично романтического стиля, глубоко чуждое духу пушкинской поэзии. Композиционная форма лирической баллады или лирической поэмы определила собою, наконец, общий характер поэтического замысла, сменив об'ективный повествовательный, эпически безличный стиль незаконченного отрывка „Клеопатры".

В таком сопоставлении становится ясным различие стиля Пушкина и Брюсова. Брюсов не может быть назван поэтом пушкинской школы. Красота его баллад заключается в их напевности, в искусном повторении звуков и слов, сгущающих эмоциональную насыщенность, смутно волнующих и создающих лирическое настроение, но не дающих четкого зрительного образа и не овладевающих логическим смыслом слов. По характеру своей поэтики Брюсов не классик, а романтик.

Среди поэтов нео-романтической школы Брюсов занимает особое место, вследствие присутствия в его искусстве глубокой рассудочной стихии. Рассудочная культура заставляет Брюсова мечтать о классической форме, по существу чуждой его романтическому искусству. Среди русских символистов он первый заговорил о Пушкине и посвятил себя исследованию Пушкина. Но стихи Брюсова обнаруживают органическое отталкивание от Пушкина, и рассудочная стихия в них выступает художественно непретворенной, в то время, как поэты классического направления сознательно владеют логической структурой речи. То, что взято

Брюсовым у Пушкина, относится к наиболее внешним элементам его поэтического творчества, причем заимствованное—изменено до неузнаваемости. Русские символисты всегда оставались чуждыми пушкинской традиции и классическому стилю; и лишь в современной поэзии, преодолевшей символизм, замечается художественная рецепция наследия Пушкина.

Заключение.

На конкретном примере поэтики Пушкина и Брюсова нам открылось типологическое различие, чрезвычайно важное для исторической и теоретической поэтики. Существуют два поэтических стиля, которые могут быть условно обозначены, как стиль классический и романтический. Для классического стиля характерна сознательность и разумность в выборе и употреблении слов—вещественно-логический принцип словосочетания. Поэт владеет логической стихией речи: слова употребляются им с полнотой логического и вещественного смысла. Соединение слов всегда единственное, индивидуальное, неповторяемое в таком сочетании; связь между эпитетом и его предметом синтетическая, так что эпитет вносит существенно новую художественную черту в определение предмета. Синтаксическое построение является строгим, логически расчлененным и гармоничным. Композиционное целое распадается на ясные и легко обозримые части. В общем, элемент смысла, вещественного значения слов управляет сложением поэтического произведения. Внешние, наиболее заметные признаки такого стиля отмечались не раз: стремление слова стать точным понятием, метонимические обобщения и перифраза, обилие сентенций в эпиграмматически законченной форме, заостренных в форме логической антитезы, распределенной в ритмически параллельных стихах, свя-

занных между собою парной рифмой (александрийский стих во французской поэзии, героическое двустишие—в английской, шестистопный ямб с парными рифмами—в немецкой и русской).

В противоположность этому, для романтического стиля характерно преобладание стихии эмоциональной и напевной, желание воздействовать на слушателя скорее звуком, чем смыслом слов, вызвать „настроение“, т. е. смутные, точнее неопределимые лирические переживания в эмоционально взволнованной душе воспринимающего. Логический или вещественный смысл слов может быть затемнен; слова лишь намекают на некоторое общее и неопределенное значение; целая группа слов имеет одинаковый смысл, определяемый общей эмоциональной окраской всего выражения. Поэтому в выборе слов и их соединении нет той индивидуальности, неповторяемости, незаменимости каждого отдельного слова, которая отличает классический стиль. Эмоциональный синтаксис характеризуется лирическими восклицаниями, вопросами и многоточиями. Основной художественный принцип это — повторение: повторение отдельных звуков и слов или целых стихов, создающее впечатление эмоционального нагнетания, лирического сгущения впечатления. Параллелизм и повторение простейших синтаксических единиц определяют собой построение синтаксического целого. Общая композиция художественного произведения всегда окрашена лирически и обнаруживает эмоциональное участие автора в изображаемом им повествовании и действии.

С этим связано принципиально различное отношение поэтов классического и романтического типа к своему искусству. Поэт классик смотрит на искусство, как на строительство прекрасного; поэтическое произведение есть прекрасное здание, подчиненное в своем строении априорным законам прекрасного; важно, чтобы построенное здание имело внутреннее равновесие, было закончено и

совершенно и подчинялось единому художественному закону. Поэт романтик хочет выразить в произведении свое переживание; он открывает свою душу и исповедуется; он ищет выразительных средств, которые могли бы передать его душевное настроение как можно более непосредственно и живо; и поэтическое произведение романтика представляет интерес в меру оригинальности, богатства, интересности личности его творца. Классический поэт—мастер своего дела, профессионал, подчиняющийся условностям своего искусства и законам связывающего его материала. Романтический поэт всегда борется с этими условностями и законами; он ищет новой формы, абсолютно соответствующей его переживанию; он особенно остро ощущает невыразимость переживания во всей его полноте в условных формах доступного ему искусства ([25]).

Это типологическое противоположение воплощается конкретно в творчестве отдельных поэтов и целых поэтических школ. Русские символисты, к которым принадлежит и Брюсов,—типичные представители романтической поэтики. В произведениях отдельных представителей этого литературного движения, несмотря на глубокие различия формального и внутреннего характера, легко обнаружить некоторое стилистическое единство, замечающееся в употреблении тех же приемов музыкально-лирического стиля. Обилие лирических повторений может служить, в этом смысле, легко уловимым показательным признаком. Оно сопровождается всякий раз другими отмеченными нами особенностями романтического стиля. Приведем несколько примеров.

Одно из наиболее ранних стихотворений, знаменующих зарождение новой поэтической школы, это „Песня“ Зинаиды Гиппиус (1893). Оно построено на лирических повторениях песенного характера, ненужных с точки зрения логического и вещественного содержания, но обладающих большой лирической действенностью и эмоциональной выразительностью:

Окно мое высоко над землею,
Высоко над землею.
Я вижу только небо с вечернею зарею,—
С вечернею зарею.
И небо кажется пустым и бледным...
Таким пустым и бледным,
Оно не сжалится над сердцем бедным,
Над моим сердцем бедным... и т. д.

Лирический стиль Федора Сологуба сложился независимо от поэзии Зинаиды Гиппиус и раньше ее; между тем Ф. Соллогуб пользуется совершенно сходным поэтическим приемом в известном стихотворении „Звезда Маир“ (стихи 1897—1903 г.г.):

Звезда Маир сияет надо мною,
Звезда Маир,
И озарен прекрасною звездою
Далекий мир.
Земля Ойле плывет в волнах эфира,
Земля Ойле,
И ясен свет блистающий Маира
На той земле.
Река Лигой в стране любви и мира,
Река Лигой
Колеблет тихо ясный лик Маира
Своей волной.
Бряцанье лир, цветов благоуханье,
Бряцанье лир.
И песни жен слились в одно дыханье,
Хваля Маир...

Поэзия Бальмонта отличается признаками, существенно иными, чем стихотворения этих ранних представителей русского символизма. Но для Бальмонта так же характерен песенный стиль („Будем как Солнце“, 1902):

Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце
И синий кругозор.
Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце,
И выси гор.

Я в этот мир пришел, чтоб видеть Море
И пышный цвет долин.
Я заключил миры в едином взоре,—
Я властелин,

. . . .

Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце,
А если день погас,
Я буду петь... Я буду петь о Солнце
В предсмертный час!

Быть может, еще более характерно другое стихотворение Бальмонта из того же сборника, вся композиция которого построена на параллелизме и лирических повторениях. Первый и второй стихи первой строфы, так же как третий и четвертый, соответственно параллельны первому и второму, третьему и четвертому стихам всех последующих строф. Кроме того, второй стих параллелен первому и четвертый – третьему:

Она отдалась без упрека,
Она целовала без слов.
— Как темное море глубоко,
Как дышут края облаков!
Она не твердила: „Не надо",
Обетов она не ждала.
— Как сладостно дышет прохлада,
Как тает вечерняя мгла!
Она не страшилась возмездья,
Она не боялась утрат.
— Как сказочно светят созвездья,
Как звезды бессмертно горят!

Александр Блок принадлежит к другому поколению русских символистов. Но общая черта лирическо-музыкального стиля присуща и его поэзии. Известное стихотворение „Шаги командора" (1910—12 г.г.) построено целиком на повторении основных, эмоционально-действенных слов:

...Настежь дверь. Из непомерной стужи,
Словно хриплый бой ночных часов—
Бой часов:—Ты звал меня на ужин.
— Я пришел. А ты готов?..

На вопрос жестокий нет ответа,
Нет ответа - тишина.
В пышной спальне страшно в час рассвета,
Слуги спят, и ночь бледна.
В час рассвета холодно и странно,
В час рассвета - ночь мутна.
Дева Света! Где ты, донна Анна?
Анна! Анна!—Тишина.
Только в грозном утреннем тумане
Бьют часы в последний раз:
—Донна Анна в смертный час твой встанет.
— Анна встанет в смертный час.

Лирические повторения служат для нас лишь внешним признаком романтического стиля, легче всего уловимым [26]. С его присутствием связаны неизбежно и другие признаки: неясность словоупотребления, затемнение логического и вещественного смысла слов, особенности синтаксического построения и композиции, богатство звуковой выразительности — в рифмах, внешних и внутренних, аллитерации, словесной инструментовке и т. д. Для стилистического единства эпохи характерно появление всех этих приемов у разных поэтов, одновременно и независимо друг от друга, как выражения одинакового художественного устремления и „творческого импульса“ („élan vital“—по терминологии Бергсона), об'единяющего новое поколение поэтов. Приведенные примеры подтверждают нашу основную мысль: русские символисты являются представителями нео-романтической поэтики.

Символизм в России не был связан с поэтическим наследием Пушкина. Его корни—в романтическом течении русской лирики, восходящем к Жуковскому. От Жуковского через Тютчева, Фета и школу Фета (Ал. Толстой, Полонский и, в особенности, Вл. Соловьев) эта поэтическая традиция передается русским символистам. Русская читающая публика восприняла стихотворения первых символистов, как знамение некоего перелома в поэтических вкусах, потому

что она не знала ни Тютчева, ни Фета, ни Соловьева: эти поэты возрождаются вместе с победой символизма. На самом деле, переход от лирики Фета к поэзии Бальмонта, от Вл. Соловьева к юношеским стихам А. Блока нигде не связан с появлением принципиально новых художественных фактов и представляет скорее количественное, нежели качественное изменение ([27]). И там и тут мы имеем поэзию звуков и лирических настроений, а не логического смысла и зрительных образов.

Искусство Пушкина и поэтов его группы обладает всеми признаками стиля классического ([28]). В этом смысле Пушкин завершает собой развитие классической традиции в русской поэзии, восходящей к Державину и Ломоносову и воспитанной, преимущественно, на французской поэтической культуре, в противоположность Жуковскому, Тютчеву и Фету, примыкающим к немецкой романтической лирике. Лишь немногие из поэтов пушкинской плеяды сохранили основные черты классической традиции, напр. Боратынский. Лермонтов и Тютчев, во многом связанные с Пушкиным, подчинили материалы, заимствованные от учителя, законам иного, романтического стиля. Среди поэтов XIX века Пушкин имел много поклонников, но мало учеников. Пушкинскую традицию совершенно вытеснила другая, романтическая традиция, восходящая к Жуковскому. Символисты, в этом смысле, не внесли ничего нового: они примкнули к поэтическому стилю русской романтической школы. Лишь в самые последние годы замечается поворот, знаменующий действительное возвращение к Пушкину через голову всего литературного развития XIX века. Впервые Кузмин, воспитанный на „прекрасной ясности“ французского и русского XVIII века, наметил возможность такого перелома. Лирика Анны Ахматовой, с ее словесной четкостью и строгостью, с ее любовью к эпиграмматической формуле и расчлененной логической композиции, с ее отказом от лирических повторений и элементарной напевности песенного типа,

знаменует окончательное возвращение к классической традиции. „Белая Стая“ возникла под знаком внимательного и проникновенного изучения Пушкина и Боратынского.

Возвращаясь к вопросу о Брюсове, мы в праве более тесным образом связать его с группой ранних представителей русского символизма, поэтов-индивидуалистов, как напр. Бальмонт. Это—искатели сильных и ярких переживаний, создатели лирических произведений, окрашенных односторонней страстной напряженностью, светлых и мрачных, прекрасных и сладостных слов, об'единенных резкими контрастами, усиленных лирическими повторениями. Среди поэтов романтической школы Брюсов приближается к представителям романтического индивидуализма, Байрону и Лермонтову. Любопытно сопоставить брюсовские баллады с эротической балладой Лермонтова „Тамара“ Несмотря на несходство общего замысла („Тамара“, задумана, как баллада народная, как песня сказителя, странника-слепца) и на ритмическое несходство („Тамара“ написана трехстопным амфибрахием) мы можем отметить существенное сходство поэтических приемов.

Словесные повторения: „Чернея на черной скале“ (Ср. „белее белых лилий“). „Уста прилипали к устам“. „Старинная башня стояла“ и „в той башне старинной и тесной“ (вариант). „Волна на волну набегала, волна погоняла волну“.

Контрасты: „Прекрасна, как ангел небесный, как демон коварна и зла“ (ср. „близ ангела две дщери тьмы“).

Экзотика:

На мягкой пуховой постели,
В парчу и жемчуг убрана,
Ждала она гостя. Шипели
Пред нею два кубка вина.

Внутренние повторения. Неточное, эмоционально обобщенное словоупотребление:

И слышался голос Тамары:
Он весь был желанье и страсть.
В нем были всесильные чары,
Была непонятная власть...

Последняя строка представляет пример гармонии на „а“ и повторения плавных и носовых (л, н). Ср в этом смысле также первую строфу или: „Волна на волну, набегала, волна погоняла волну“ (в, л, н; а-у-а-а-а-у).

Лермонтов, как и Брюсов, — поэт музыкально-романтического типа, поэт настроений и звуков. В литературе нередко указывалось, какую роль играют звуки в его художественном воображении. Поэтому у Лермонтова так часто встречаются логически невыразительные сочетания слов, вроде: „страстью безумно-мятежной“, „в безмолвном и гордом страданьи“. Вероятно, сравнение работы Лермонтова и Пушкина над одинаковым материалом дало бы результаты, сходные с выводами нашего исследования о Брюсове.

Примечания.

Книга о Брюсове подготовлена автором к печати несколько лет тому назад, но до настоящего времени оставалась в рукописи, благодаря общим трудностям печатного дела. В виду того, что вопросы, в ней затронутые, сделались, за последнее время, предметом более широкого внимания специалистов, не лишне будет указать некоторые даты. Первая глава была прочитана в виде доклада в „Обществе изучения современной поэзии", собиравшемся в редакции „Аполлона", в декабре 1916 года. Вторая глава закончена в феврале 1917 года. Вся работа была прочитана в извлечениях в заседании „Пушкинского Общества" при Петроградском Университете в апреле 1917 года; вторая глава, в отдельности,—в собрании методологического кружка на даче проф. А. А. Смирнова в Алуште, летом 1917 года. Осенью 1919 года, в частично переработанном виде, автор читал доклад о Брюсове и Пушкине в Философско-историческом Обществе при Саратовском Университете, а в декабре 1920 года—в Московском Лингвистическом кружке. В настоящее время книга печатается с незначительными редакционными изменениями и в этом виде дополнена примечаниями. Третий раздел главы I основывается отчасти на материале, дружески предоставленном автору пр.-доц. К. В. Мочульским и собранном для доклада, читанного в том же „Обществе изучения современной поэзии" в конце 1916 года. В основных своих выводах об отношении Брюсова к классической и романтической традиции автор совершенно расходится с К. В. Мочульским.

(¹) Сборник „Urbi et orbi" существует в трех изданиях. Мы пользуемся вторым изданием: „Пути и перепутья" т. II, 1908, которое содержит следующие баллады: „Раб" (Р), „Пеплум" (П), „Рабыни" (Рн), „Помпеянка" (Па), „Адам" (А), „Путник" (Пт), „В сумраке" (С), „Решетка" (Ра), „У Моря" (М). Из них последние два стихотворения (особенно—М) несколько отличаются по стилю от остальных. В первом издании („Urbi et orbi". Стихи 1900—03 г.г. К—во „Скорпион") отсутствуют М. и С., и встречаются существенные разночтения, особенно—в Р. В третьем издании (Полное собрание сочинений и переводов, изд. „Сирин", т. III. 1914) нет изменений в тексте, но за то отдел пополнен некоторыми новыми стихотворениями того же периода, сходными по теме: 5. Мессалина, 12. Мальчик, и оставлено место (№ 7) для баллады, напечатанной в „Золотом Руне", 1906, № 1 и впоследствии не вошедшей в сборник по цензурным условиям. „Египетские Ночи" Брюсова напечатана в альманахе „Стремнины", I, Москва.

(²) Сравнение словесных метафор страсти, как „огня" и „опьянения", как „муки", „пытки" и „отравы", как „таинства" и „священнослужения" с лирическими темами целых стихотворений („Костер", „Кубок", „Я—мотылек ночной...", „Пытка", „На нежном ложе", „В Дамаск" и др.) обнаруживает метафорический характер многих лирических тем, представляющих развернутую и реализованную словесную метафору. В некоторых из приведенных стихотворений (ср. особенно „В застенке", „В трюме", „На нежном ложе" и др.) развивается метафорический сюжет, род-

ственный сюжетам эротических баллад. В этом отношении большинство баллад, напр. „Раб", „Пеплум", „Мессалина", и многие сходные стихотворения из цикла „Правда вечная кумиров" („Ахиллес у алтаря", „Одиссей", „Эней" и др.) производят впечатление метафоры-символа для известного лирического настроения самого поэта, являются выражением лирического переживания в об'ективном образе героя баллады и в ее метафорическом сюжете. Форма лирико-драматического „балладного" монолога, так часто встречающаяся у Брюсова (уже в сборнике „Tertia Vigilia"—отдел „Любимцы веков", в сборниках „Венок" и „Все напевы"—отдел „Правда вечная кумиров"), получает в этой связи неожиданное об'яснение. За непосредственным, реальным смыслом стихотворения намечается более глубокий, иносказательный смысл: лирическое признание поэта в об'ективной, балладной форме. Сходный прием мы находим у Бальмонта, для которого явление природы служит символическим выражением известного аспекта внутренней жизни, как у Брюсова—образы исторического прошлого („Кумиры"). И здесь в метафорическом стихотворении господствует форма лирического монолога. Напр. „Я—вольный ветер, я вечно вею...", „Я жить не хочу настоящим..." („Ветер"), „Я—лунный луч, я—друг влюбленных...", „Я живу своей мечтой..." („Однодневка"), „Я окружен огнем кольцеобразным"... („Скорпион"). Бальмонт находится в таких стихотворениях под влиянием английской лирики (Шелли „Облако", Теннисон „Ручей" и др.), но сходные приемы встречаются уже у русских романтиков (Фет „Бабочка", „Мотылек мальчику"). О метафорическом стиле у современных поэтов, ср. В. Жирмунский „Поэзия Александра Блока" (в сборнике „Памяти А. Блока", изд. „Картонный Домик" и отдельно).

(3) Ср. В. Жирмунский „Преодолевшие символизм", Русская Мысль, 1916, № 12.

(4) Употребление „сказочного эпитета" составляет характерную особенность романтического стиля. Ср. Petrich „Drei Kapitel vom romantischen Stil": „Эти слова появляются, как звезды, на небе романтического стиля; своим появлением они одинаково свидетельствуют: здесь начинается мир чудесного, лежащий за пределами достижимого, во всяком случае—за пределами доступного для моего языка" (101 сл.). См. также Buchmann „Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens", 1910, 29 сл. В романтической поэтике русских символистов это—один из наиболее распространенных стилистических мотивов. Так, у Бальмонта: „загадочный мир", „сказочная страна", „вещие, сказочные деревья", „призрачная мгла", „загадочная песня", „таинственный шопот", „непонятный, странный шопот", „странная мольба", „призрачная любовь"; возлюбленная—как „сладкая тайна", „волшебная загадка" и т. д.; у нее—„неземная улыбка", „неземная краса" и пр. Ф. Сологуб слышит „далекий, тайный звук", „тихий шопот", который „пророчит что-то"; его охватывает „предчувствие во всем святых и радостных чудес"; свои земные пути он называет „тихой и тайной дорогой"; „вещая тишина" окружает его, „завороженная тишина" и „заколдованная мгла"; в этой мгле поэт „ворожит о тайном". О любви он говорит теми же словами: „бледный призрак дивной встречи", „белый мой цветок, таинственно-прекрасный" и т. д. А. Блок, в особенности в юношеских стихах I тома, рассказывает о „тайных думах", о „тайнах грядущей встречи", о „тайне без конца"; в его сердце—„надежды нездешние", „призрачные сны", он „околдован огнями любви"; таинственным является в его поэзии и внешний мир: „месяц... призрачно-прекрасный", „сумрак таинственный", „таинственные сумерки", „ночная тайна", в которой—„шепчет кто-то таинственно" и т. д.

„Сказочному эпитету" родственны словесные темы „сна": „сны", „видения" „грезы", „призраки" и т. д. О романтической технике снов и соответствующих

стилистических мотивах ср. R. Buchmann, op. cit. У Брюсова в балладах опьяненная страстью гетера говорит „как в смутном сне“ (Па). Ср. в других циклах: „И чьи то губы близились ... Иль это снилось нам?“ „Напев ли вальса замирает иль сонный отдаленный стон?“ „Было ль то виденье или сон пустой?“ „Вошел в давно знакомый дом, как в замок сказочных поверий, постигнутый волшебным сном“ и др. Особенно интересно отметить в лирике Блока это колебание граней действительности—между сознанием и сном: „И каждый вечер в час назначенный (иль это только снится мне?)“. „Ты прошла, словно сон мой, легка“. „Из хрустального тумана, из неведомого сна, чей то образ, чей то странный...“ „Шатаясь, подходит ко мне стареющий юноша (странно, не снился ли мне он во сне?)“ и т. д. (Ср. В. Жирмунский „Два направления современной поэзии“, „Жизнь Искуства“ № 339—340). В юношеской лирике Блока, Бальмонта и Ф. Сологуба „сон“—одна из обычных лирических тем. Бальмонт: „сонная красота“ ночного леса, „песня дев звучит во сне“, „нам снились видения рая“, „любовь любите в сладком сне“ и т. д. Блок: „снов, обманов и видений догоревший полон день“, „снова сонмы нездешних видений всколыхнулись—плывут—подошли“, „и протекала ночь туманом сновидений“, „спокойно жду последних снов“ и др.

На существование в русской романтической поэзии традиции употребления „сказочного эпитета“ указывают, между прочим, исследователи стиля Тургенева. Ср. сборник „Творчество Тургенева“, под ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова, М. 1920, особенно статьи М. А. Петровского „Таинственное у Тургенева“ и С. В. Шувалова „Природа в творчестве Тургенева“.

(5) Об употреблении немецкими романтиками „бесконечного эпитета“ см. у Petrich, op. cit. (словообразовательная формула с „un—“: „unendlich“, „unaussprechlich“, „unmöglich“, „unwiderstehlich“ и т. п.). То же—в романтической лирике русских символистов, особенно у Бальмонта: „безграничная даль“, „безграничные просторы“, „безграничная тоска“, „бесконечная даль“, „безмолвные луга“, „безмолвная пустыня“, „безвестная высота“, „безвестный край“, „безглагольно-глубокое дно“, „бездонная глубина“ и т. д. С характерным „отвлечением эпитета“: „безглагольность“, „безрадостность“, „безмерность“ и др. Нагромождение „бесконечных эпитетов“: „безвыходность горя, безгласность, безбрежность“, „мне хочется безгласной тишины, безмолвия, безветрия, бесстрастья“, „с безрадостной, бездонной вышины“; особенно в стих. „Безрадостность“ (из сборника „Только Любовь“)

Там снежные безветренные долы,
Без аромата льдистые цветы,
Без ропота безводные пространства,
Без шороха застывшие убранства,
Без возгласов безмерность красоты.

Другая родственная словообразовательная формула „бесконечного эпитета“—причастия и прилагательные с „не—“.

У Брюсова: „немыслимое знанье“, „бред неутоленный“, „в ненасытной усталости“ и т. п. У Блока (в I томе): „грусть несказанных намеков“, „несказанный свет“, „непостижный свет“, „несбыточные сны“, „сны раздумий небывалых“, „красотой неизреченной“, „за красоту Недостижимой“, „завет служенья Непостижной“, „их мечты неутолимы, непомерны, неизвестны“. У Бальмонта: „несказанное желанье“, „несбыточные желанья“, „и так несказанно, и так непонятно“, „душа непонятной печали полна, исполнена дум несказанных, тех чувств, для которых на-

звания нет", „грусть непонятная, миг невозможного"; и особенно „Лунное безмолвие" (из сборника „Будем как Солнце"):

Непрерываемо дрожание струны,
Ненарушаема воздушность тишины,
Неисчерпаемо влияние луны.

Наконец, приближается к этим приемам употребление „неопределенного эпитета"—неопределенных местоимений и наречий, указывающих на неясность локализации в пространстве и во времени, характерную для романтического стиля: „кто то", „что то", „какой то", „где то", „когда то" и т. п. (Ср. В. Жирмунский „Два направления современной поэзии", „Жизнь Искусства" № 339—340). У Брюсова в „Балладах", в изображении любовного экстаза: „кто то, где то, чьих то рук слышу, знаю впечатленья". В других циклах: „кем то затеплены строгие свечи", „и чьи то губы близились", „где то пели, где то пели" и др. У Бальмонта: „какие то прозрачные пространства", „и манит куда то далеко незримая чудная власть", „ветер о чем то зашепчет таинственно", „и что то многострунно звучало в вышине", „чья то песня слышится печальная", „чьи то вздохи, чье то пенье, чье то скорбное моленье", „кто то светлый там молится, молит кого то", „кому то в этот час чего то жаль". У Блока особенно часто—в I томе.

(6) „Отвлечение эпитета" обычнее всего у Бальмонта: „храм, из воздушности света сплетенный", „золотая возможность дождей", „молитвенность кротких страстей", „я блеск бездонности зеркальной мгновенно гаснущего дня", „кошачья ласкательность женских влюбляющих глаз" и пр. Ср. И. Анненский „Лирика Бальмонта" („Книга отражений").

(7) Для Бальмонта—ср. И. Анненский, там же.

(8) Еще в большей степени, чем Брюсов, примером такого стиля может служить Бальмонт, наиболее последовательный представитель „музыкально-импрессионистической лирики". В стихотворениях Бальмонта словесный материал подбирается, прежде всего, по своей звуковой действенности, далее—по некоторому общему эмоционально-лирическому тону, для которого более тонкие различия вещественно-логического смысла слов являются, безусловно, второстепенными. Ср. напр. начало известного стих. „Ангелы опальные" (из сборника „Горящие здания"):

Ангелы опальные,
Светлые, печальные,
Блески погребальные
Тающих свечей;—
Грустные, безбольные,
Звоны колокольные,
Отзвуки невольные,
Отсветы лучей;—

Взоры полусонные,
Нежные, влюбленные,
Дымкой окаймленные,
Тонкие черты,—
То мои несмелые,
То воздушно белые
Сладко-онемелые
Легкие цветы... и т. д.

При чтении этого стихотворения вряд-ли кто-нибудь с первого раза заметит, что речь здесь идет об „опальных", т. е. „падших" ангелах, настолько смысловые элементы являются затушеванными по отношению к общему, неопределенному эмоционально-лирическому настроению стихотворения. Стихи легко могут быть переставлены; напр.: „нежные, влюбленные взоры полусонные", „то воздушно-белые, то мои несмелые..."; одни слова могут быть заменены другими, сходными по эмоциональной окраске, напр.: „тихие, печальные", „нежные, безбольные", „светлые,

влюбленные“ и т. п. Слова, как вообще у Бальмонта, должны прежде всего соответствовать некоторому чрезвычайно общему эмоциональному тону, обозначать что-то „нежное“, „светлое“, „грустное“, „прозрачное“, „тающее“ и т. п. Отсюда любовь Бальмонта к эмоциональному эпитету: „нежный луч“, „нежные листки“, „нежный смех“, „птичка нежная“, „нежный серп луны“, к игре светотени, к краскам и формам, обладающим известным эмоциональным содержанием, вызывающим лирическое настроение определенного рода: „бледное сиянье“, „туманная дымка“, „изменчивый блеск“, „месяц... догорающий и тающий“, „далекие звезды“ и т. п. В сущности, однако, и Брюсов, когда говорит о страсти „мучительной“ и „сладостной“, „светлой“ и „мрачной“, „таинственной“ и „бесконечной“ подбирает слова таким же образом, исходя из некоторого общего эмоционально-лирического единства настроения. В связи с этим затемнением вещественно-логической стихии речи стоит и повышение звуковой действенности, напевности стиха. В стих. „Ангелы опальные“—нагромождение одинаковых рифм (ср. в этом отношении „Белладонну“, на которую указывает И. Анненский или „Амстердам“—26 стихов на 5 рифм), самый характер этих рифм (суффиксальные рифмы, как звуковые по преимуществу, господствуют у Бальмонта над коренными, в которых смысловой элемент играет более существенную роль, грамматически однородные рифмы—над разнородными); наконец, стихотворение написано „короткими строчками“, при этом—с дактилическими рифмами, т. что „рифмовой коэффициент“ (отношение числа слогов в рифме к остальной части стиха) сильно повышается в пользу созвучной части (здесь—3:4 и 1:4; в „каноничном“ четырехстопном ямбе—2:7 и 1:7). Такими „короткими строчками“ обычно пользуются представители „музыкально-импрессионистической лирики“: из немецких романтиков, особенно—Л. Тик, из русских—Фет („Сны и тени...“, „Сновиденье, пробужденье, тает мгла...“), причем усилению звуковой стихии всегда соответствует затемнение смысловых элементов слова. Если поэт предпочитает более длинный стих, на помощь ему приходят внутренние рифмы, как аналогичный прием повышения рифмового коэфициента. С помощью внутренних рифм Бальмонт доводит рифмовой коэфициент до небывалой величины (2:1, 1:1):

Шумели, сверкали,
И в дали влекли,
И гнали печали,
И пели вдали...

Менее последовательный в этом отношении, чем Бальмонт, Брюсов, тем не менее, также является представителем эмоциональной, напевной, романтической лирики. Наиболее крайние примеры такого стиля—в его юношеской лирике („Тень несозданных созданий...“ Сочинения, т. I, 9).

(9) Непоследовательность в развитии поэтического образа (т. н. „катахреза“) характерна для поэтов эмоционального, романтического типа, для которых слово теряет вещественный смысл и, тем самым, уже не актуализуется в зрительном образе. В этом смысле для Брюсова показательно стихотворение из цикла „На Сайме“ (сборник „Венок“): „Голубое, голубое око сумрачной страны... То, в свинцовый плащ одето, сосны хмуришь ты, как бровь... То, надев свои алмазы, тихим ропотом зыбей ты весь день ведешь рассказы...“. Т. е.: „Око“..., „в свинцовый плащ одето“,... „ведет рассказы“. В поэзии Блока катахреза становится одним из важнейших приемов „иррационального“, метафорического стиля. Об этом подробнее в книге: В. Жирмунский „Поэзия Блока“.

([10]) Ак. С. Ф. Ольденбург любезно указал нам первоначальный вариант: „О т р а в о й сладостной вошла“. Слово „отрава“ заменено словом „отрада“ в „Путях и Перепутьях“ и „Собрании сочинений“. Эта замена еще раз обнаруживает основную тенденцию брюсовского стиля и подтверждает правильность нашего разбора. Брюсов заменяет чрезвычайно выразительное по своему смыслу сочетание „отравой сладостной“ („оксиморон“, т. е. контраст между эпитетом и его предметом) невыразительной тавтологией „отрадой сладостной“ (всякая отрада — „сладостна“). При этом он разрушает первоначальный смысловой параллелизм: „Она вошла... тенью страстной... отравой сладостной“, где слова „тень“ и „отрава“ соответствовали друг другу и вносили некоторый новый оттенок смысла, контрастирующий с первыми двумя стихами („свет“, „сиянье“—„тень“, „отрава“). Изменение сделано, очевидно, ради внутренней рифмы („отрадо—“ : „сладо—“). Общий, несколько неопределенный эмоциональный тон всего четверостишия, и, главное, его звуковая выразительность, совершенно заслонили для поэта более тонкий вещественный смысл употребляемых им слов.

([11]) Такие стихотворения Брюсова, как „Раб“, „Пеплум“, или родственная песня Афродиты: „Всюду я, где трепет страстный...“ („В публичном доме“) производят глубокое и цельное художественное впечатление в напевной декламации, которая так широко распространилась под влиянием поэтов-символистов, когда внимание слушателя сосредоточено на общем эмоциональном настроении, непосредственной музыкально-лирической действенности поэтических строк. Как только внимание направляется на смысловую, вещественно-логическую сторону поэтического языка, впечатление это исчезает, как бы „разоблачается“. Напр. в „Пеплуме“ мы читаем: „знаю... наход страсти“ (при этом—„сумрачный наход“!), „знаю, ночь п о с в я щ е н а наслажденью и п а д е н ь ю“ („посвящена... паденью“!), „без слов, д р о ж ь в р у к а х и взоры смутны, я заслышу... зов“ („я заслышу зов... д р о ж ь в р у к а х“—галлицизм: „un couteau à la main, il se jeta sur son ennemi...“) и т. п. В песне Афродиты: „трепет страсти своевольно з ы б л е т грудь“, „обмануть... тайну страсти“, „лгать... зовом поцелуя“ („лгать“—„чем нибудь?“), „торжествуя..., восторг... опьянит г л а з а“ и т. п. Именно так воспринимали Брюсова поколения читателей, воспитанные на логически-вещественном отношении к слову (смешной и педантический пример—в книге А. Шемшурина: „Стихи Валерия Брюсова и русский язык“ М. 1908) и так начинаем мы воспринимать его поэзию в настоящее время, после Кузмина, Ахматовой и возрождения пушкинской стихии в русской поэзии. Но еще несколько лет тому назад, когда господствовал символизм, эти провалы Брюсовского стиля были для нас незаметны. Здесь—особенно очевидный пример того, что Христиансен („Эстетика“) называет сменой „доминанты“ в художественном стиле и в художественном сознании эпохи. „Доминантой“ для Брюсова и символистов является эмоциональное и напевное действие стиха, для Пушкина, Ахматовой, Кузмина—смысловая, вещественно-логическая стихия речи. В поэзии Бальмонта такое „разоблачение“ является для нас еще более очевидным.

([12]) Логический синтаксис у Ахматовой проявляется в особенно искусном пользовании союзами противительными (необыкновенно часто встречается союз „а“— в „Четках“: 36 случаев, несколько реже—„но“), ограничительными („лишь“, „только“), предложениями условными („если“), уступительными („хоть“), причинными („оттого“), целевыми („чтобы“) и т. п. Ср.: „лишь смех в глазах его спокойных“, „если ты еще со мной побудешь“, „и если в дверь мою ты постучишь“..., „оттого и я, бессонная...“, „чтоб отчетливей и ясней“, „чтоб выпустить птицу—мою тоску“,

„чтоб тот, кто спокоен...“ и мн. др. Именно эти синтаксические формы, необычные в лирике песенного стиля, в связи с особенностями словаря и приемами соединения слов, придают стихам Ахматовой „разговорный“ характер.—Как пример логического синтаксиса у Пушкина ср. „Брожу ли я...“.

(13) Общая тенденция стиля Брюсова к усилению, к эмоциональному нагнетанию, определяющая выбор и употребление слов, отчетливо выражается в обилии эмфатических восклицаний. В балладах на 304 стиха—36 восклицаний. Мы исключаем из рассмотрения обращения (14 случаев), хотя и здесь, нередко, восклицательный знак обозначает эмфатическое усиление; напр.: „И быть может, нет для нас отрады слаще пытки вашей, палачи!“ или „Двух безумных не ревнуй!“ Остается 22 бесспорных примера, в которых восклицательный знак выражает эмфатическое подчеркивание крайностей чувства, риторическую гиперболу, стремящуюся к предельной насыщенности эмоционального содержания: „И было все на бред похоже!“ „Я утром увидал их—рядом! Еще дрожащих в смене грез!“ „Близ ангела—две дщери тьмы!“ „Она много пожелала,—но ласк не пожелает труп!“ „О страсти, перешедшей за предел!“ „Я познал тогда любовь!“ „Мы постигли мирозданье навсегда и до конца!“ „Обе слышим, обе делим каждый данный поцелуй!“ и др. Здесь произносительный жест, интонация, динамическое ударение как бы дополняют то впечатление интенсивности, которое недостаточно передается даже романтическим словарем поэта. Такие эмфатические восклицания особенно часто встречаются у Байрона и у Лермонтова, являясь выражением родственного устремления стиля. Ср. напр. „Ангел Смерти“: „Лик, прежде милый, был страшней всего, что страшно для людей!“ „То Ангел Смерти, смертью тленной от уз земных освобожденный!“ „И льда хладней его об'ятья, и поцелуй его—проклятье!“ и мн. др. (как у Байрона чаще всего—в конце строфы или самостоятельной группы стихов).

(14) Анафорическое „и“, как прием романтической композиции, ср. В. Жирмунский „Композиция лирических стихотворений“, Пгрд. 1921, стр. 22—24 и прим. 14. Наиболее яркий пример в современной поэзии—„Незнакомка“ Блока. Интересно сравнить первоначальную редакцию баллады „Раб“: „Вошел к ней юноша... И встречи она, покорная, ждала“ (впосл.: „И юноша скользнул к постели...“). Изменение вызвано, по всей вероятности, желанием поэта избежать „переноса“ (enjambement), который задерживает равномерно-поступательное движение ритмико-синтаксических периодов, построенных с нагнетательным союзом „и“ („И падали ее одежды... И в ужасе сомкнул я вежды... И юноша скользнул к постели...“). Менее заметный перенос уничтожен в другой строфе; вместо: „Я лобызал ее сандалий || следы на утреннем песке“ читаем теперь: „Я лобызал следы сандалий || на влажном утреннем песке“. Однако здесь так же существенны звуковые соображения, инструментовка первого стиха (з—с—с; дд—дл), которая подсказывает об'единение в одной ритмической группе слов: „следы“ и „сандалий“.

(15) Композиционное кольцо в романтической лирике, ср. там же, стр. 64—78 и прим. 58—81.

(16) О значении звуковых повторов при повторении слова ср. О. Брик „Звуковые повторы“ (Сборник „Поэтика“, Пгрд. 1919).

(17) О значении лирических повторений в песенной лирике романтиков и символистов ср. „Композицию лирических стихотворений“, стр. 105, прим. 84. Там же приводятся некоторые показательные цифры. У поэтов пушкинской эпохи отношение числа стихотворений с композиционными повторениями к общему числу рассмотренных стихотворений колеблется от 1 : 18 до 1 : 13 (у Пушкина—1 : 13). В романтической лирике Фета и его круга отношение увеличивается в пользу

повторений—в среднем 1 : 5. У Вл. Соловьева оно доходит до 1 : 3. У символистов от 1 : 2½ до 1 : 3 (Брюсов, „Пути и перепутья", том II—1 : 3). У Ахматовой, Кузмина и др. представителей новой поэзии, „преодолевшей символизм", композиционные повторения постепенно исчезают. Цифры стали бы еще показательнее, если бы произвести подсчет всех повторений, в том числе тех, которые в композиции не участвуют. Однако, для песенного стиля интересны прежде всего те случаи, когда с повторением словесным связан ритмический параллелизм (анафора, концовка и т. п.).

(18) При изучении инструментовки гласных для русского стиха имеют значение почти только ударные, т. к. неударные в русском произношении ослаблены или редуцированы. Некоторую роль может играть предударная гласная, если она поддерживает звучание сходной с нею соседней ударной; при этом образуются группы: е = и (сходно с и), о = а (сходно с а), у. Напоминаем также о несоответствии русской орфографии звуковому отношению гласных и согласных. Буквы а = я, о = ё, у = ю, э = е обозначают тот же гласный звук; различие написания указывает на разницу в произношении предшествующей согласной. Так, на и ня заключают тот же гласный элемент а и два разных согласных: н (твердое „н") и нь (мягкое, палатализованное „н"), что видно из рифм—„няня": „Ваня"—точная рифма. В начале слога я, ю и т. д. обозначают (ja, ju...). Что касается звуков „ы" и „и", то по своей произносительной природе они весьма различны, но сходны между собой по акустическому впечатлению и грамматической функции (ср. Щерба „Гласные русского языка", стр. 50), вследствие чего традиционно соединяются в рифме. Эти элементарные фонетические сведения отсутствуют в большинстве исследований о русском стихе, от Белого, Брюсова и С. Боброва до школьного учебника Шульговского. Брюсов, напр., называет рифмы типа—„вход": „идет"—„приблизительными" (!). Ср. „Наука о стихе", 125. „Опыты", 184. Благодаря этому все указанные работы в вопросах инструментовки не выдерживают никакой критики.

(19) В слове „оне" можно предположить, по замыслу автора, неправильное, книжное произношение („оне" вм. „они"—под влиянием прежней орфографии), в виду присутствия внутренней рифмы: „оне ко мне тянули руки".

(20) В первоначальном варианте баллады „Раб" появлению любимого юноши в опочивальне царицы предшествует такое же торжественное освещение: „Погасли факелы и свечи" (в啊осл. „Лампад светильни прошипели").

(21) Сходные нарушения стиля в Р.: „и юноша скользнул к постели". В первоначальной редакции оно отсутствовало; см. прим. 14.

(22) Злоупотребление словом „сладкий" особенно очевидно в первоначальном варианте Р.: „от с л а д к и х мук и с л а д к и х грез" (впосл.: „в предчувствии б е з в е с т н ы х грез"). Характер произведенной замены эпитета снова показывает, насколько безразлично для поэта точное, вещественное значение слова: его любимые словесные темы об'единяются, как у Бальмонта, общим эмоциональным тоном, который определяет выбор слов.

(23) При употреблении в переносном, отвлеченном значении таких слов, как „строй", „круг", „вереница" и т. п., мы наблюдаем то же явление „катахрезы", которое отметили выше, прим. 9 (по типу: „красные чернила").

(24) Значение повторений, вопросов, восклицаний, как приемов лирической окраски повествования, как признаков эмоционального участия поэта в судьбе своих героев, рассмотрено более подробно в работе о „Байронических поэмах Пушкина", подготовленной автором к печати. Напомним в „Бахчисарайском фонтане": „Что движет гордою душою? Какою мыслью занят он?... Ужель в его гарем измена

стезей преступною вошла?... Что ж полон грусти ум Гирея?" „Оне поют. Но где Зарема?..." „Он изменил!... Но кто с тобою, грузинка, равен красотою?..." „Увы Дворец Бахчисарая скрывает юную княжну". „Как милы темные красы ночей роскошного востока!..." „Увы, Зарема, что с тобой!" „Где скрылись ханы? Где гарем?" „Чью тень, о други, видел я?" Неоконченные эпические отрывки „Клеопатра", „Когда владыка ассирийский", „Галуб", отчасти—„Медный Всадник", повидимому, обозначают переход от традиционного типа лирической поэмы Байрона к новому стилю эпического повествования.

(25) О романтическом и классическом стиле ср. статьи того же автора „Два направления современной поэзии" („Жизнь Искусства", № 339—340), „О поэзии классической и романтической" (там же, №№ 367, 368).

(26) Роль лирических повторений в романтическом, песенном стиле см. выше прим. 17. С цифрами Брюсова (в балладах—более 100 повторений на 304 стиха) любопытно сопоставить цифры повторений у Пушкина (в „Клеопатре"—7 повторений на 85 стихов). Переход поэта от классического стиля к песенному, эмоциональному, романтическому обычно сопровождается появлением лирических повторений. Особенно характерно у Гете в Страсбурге, в первых стихотворениях, написанных в новом стиле: „Es schlug mein Herz" и „Maifest". Из них последнее целиком построено на ритмико-синтаксическом параллелизме лирических восклицаний.

Значение повторений в развитии приемов мелодизации является предметом рассмотрения в работе Б. М. Эйхенбаума „Мелодика лирического стиха".

(27) Влияние лирики Вл. Соловьева на молодого Блока—общеизвестный факт. Специально в области символики это влияние отмечено нами в книге „Поэзия Блока"; в области композиции (особые редкие формы кольца с совпадением в 1—3 или 2—4 стихах)—в „Композиции лирических стихотворений", стр. 103—5. Бальмонт сам указывает на Фета, как на своего предшественника („Поэзия, как волшебство", 82—84)—„первосоздателя", „провозвестника тех звуковых гаданий и угаданий стиха, которые через десятки лет воплотились в книгах „Тишина", „Горящие Здания", „Будем как Солнце". Бальмонт приводит стихотворения Фета с внутренними рифмами („Струйки вьются, песни льются...", „Зеркало в зеркало с трепетным лепетом..."), и с эмоционально-лирическими, напевными повторениями („Буря на море вечернем..."). Прибавим к этому стихотворения, написанные короткими строчками, с большим рифмовым коэфициентом (см. выше, прим. 8), широкое употребление трехсложных размеров (особенно-анапестов и амфибрахиев) вместо пушкинских ямбов, импрессионистические сочетания безглагольных предложений (у Фета: „Шопот. Робкое дыханье" и др., у Бальмонта: „Ландыши. Лютики. Ласки любовные" и мн. др.) и т. д.

(28) Попытка описать особенности „метонимического стиля" Пушкина в связи с классической поэтикой XVIII века сделана автором на примере стихотворений: „Брожу ли я..." и „Для берегов отчизны дальной..." в статье „Задачи поэтики" (Журнал „Начала" № 1).

Оглавление.

Книги того-же автора:

Немецкий романтизм и современная мистика. Пб. 1914 (*распродано*).

Религиозное отречение в истории романтизма. М. 1919. Изд. С. И. Сахарова (*распродано*).

Композиция лирических стихотворений. Пб. 1921. Изд. „Опояз".

Поэзия Александра Блока. Пб. 1922. Изд. „Картонный Домик".

-60
-60

1-я Гос. уч.-практ. школа-тип. Красная, 1. 3.000—Р. В. Ц.

